

# عنوان

مجلة ثقافية شهرية





إهداء ٢٠٠٦

أمانة صان الكبرى  
المملكة الأردنية الهاشمية

## انتفالية لها نكهة النجار البقيع

كنت نتمنى أن نوقد الشمعة الرابعة عشرة لعمر هذا المنبر الثقافي الأردني والمدي العربي أقامة من الحجب التي تعيق الرؤية لحاضر أو مستقبل كان أمل وطموح أبنائه، ولكن "ما كل ما يتمنى المرء يدركه".

لوقد شمعاً جديدة، والدعاء تخضب شرى هذا القطر أو ذاك، وحالات اليأس تكاد تعصف بما تبقى من أمل راود النفوس على امتداد وطننا العربي الكبير الذي كانت تحلم شعوبه بالوحدة الشاملة، ثم تنازلت بعد ذلك إلى تضامن لتكفي أقطاره برد التحية فيما بينها، إلى تنازل آخر بحيث لا تفضي العلاقات القطرية فيما بينها إلى الخصام والعداوة والتناحر والافتتال.

هل بقيت في الجمعية تنازلات أخرى أكثر وأقسى مرارة من تلك ؟..

هذه قضية لا نود الأسترسال في طرح تفاصيلها، ونترك ذلك للمباسبين وأصحاب القرار. فالحديث هنا، وهذا ما نهدف إليه يتمحور حول الشأن الثقافي الذي نتمنى أن يطل في منأى عن المسائل الشائكة تلك، والتي لم تفلح الأحزاب والقوى السياسية والفكرية في التصدي لانعكاساتها..

بعد أربعة عشر عاماً من عصر هذا المنبر الثقافي يتملكننا شعور يصل حد اليقين بأن الثقافة القومية في خير وأن الاختلافات السياسية المحزنة التي أصابت مقتلأ في الجسد العربي ما زالت بعيدة جداً عن الأساس بتلك الشغافة أو التآشير في قدرتها على الصمود. فالوحدة الثقافية العربية غير قابلة للتمهيش أو الفرذمة، وستظل حاضراً ومستقبلاً من العناوين المضنية التي تؤكد أنها الجدار الأبد صلاية في مواجهة كل الانهيارات التي شهدتها امتنا على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

الشمعة الرابعة عشرة التي نوقدها هذا الشهر هي خير دليل على عافية أوضاع امتنا على الصعيد الثقافي؛ فلقد أضاعت آلاف الرسائل من مثقفينا في الوطن العربي الكبير الطريق لكي نمضي إلى غاياتنا وأهدافنا النبيلة، فإن صمدنا فإن ذلك خير على خير، وإن تعثرت في السبل خطانا فلنا على ثقة بأن من سيأتي من بعدنا سيواصل ما بدأناه بعزيمة لا تقل عن عزيمتنا ويزادة ليست أضعب من إرادتنا، لأن طاقاتنا الإبداعية المحلية والعربية لن تبخل بدفعها وموازنتها وإسنادها لهذا المنبر الثقافي. ولقد تلقينا منها مئات الرسائل التي تحدثنا على الماضي في مسيرتنا لتصلب عود هذا المنبر، والمضي به قدماً لتحقيق طموحاتهم في تعزيز جسور التلاقي بين أقطان هذا الوطن العربي الكبير، بعد أن حالت الظروف الراهنة دون مجرد الحوار بين أبنائه على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ ذلك أن هذا المنبر لم يعد بحاجة إلى تأشيرة مرور للوصول إلى هذا القطر العربي أو ذاك، رغم تعثرها في كثير من الأحيان على صعيد الأشخاص الذين تستهويهم معرفة جغرافية ووطنهم العربي وإقامة حوارات إنسانية مع من تربطهم بهم روابط تاريخية وعرقية ودينية وقرابية.

نوقد شمعاً جديدة وفي البال مشاريع جديدة تضاف إلى كتابتي "عمان" الأول والثاني، واللذين اشتملا على حوارات ثقافية في النقد والرواية والقصة والفكر والفلسفة والشعر والمسرح والفن التشكيلي... مشاريع تتمثل في إصدارات أخرى تشتمل على دراسات نقدية نشرت في المجلة على صعيد الشعر والقصة والرواية والمسرح والفن التشكيلي.

شمعة جديدة نضيئها ونشكر كل العلاقات الإبداعية المحلية والعربية التي أسهمت في تحقيق هذه النجاحات، وكل عام وهذا المنبر الثقافي الأردني العربي بخير.

# عشق

أخلاف الإوان، نقشة بلطومة بورتو،  
أخلاف الأثير، القلق، فتحي بوليس



الشاعرة الجزائرية  
نامية نواصر



الأعمال الشعرية  
لمحمد الأشعري



مرافى الوهم  
ليلى الأطرش



رائحة المرأة  
لواسيلي الأعرج

## المحتويات

- |    |                                  |    |                                      |                        |
|----|----------------------------------|----|--------------------------------------|------------------------|
| ١  | الافتتاحية                       | ٣٦ | تطور النقد الموسويولوجي              | نبيل سليمان            |
| ٢  | الفرس                            | ٤٣ | مجرد سؤال طراز قباني وجائزة الجماهير | ليلى الأطرش            |
| ٤  | النضالي السيري في ذاكرة الماء    | ٤٤ | شعرية الغياب                         | د. محمد صابر عبيد      |
| ١٤ | نظرية الأدب في كتاب لشكري ماضي   | ٤٧ | نقوش مكتبة تللمم شتات العمر          | مفلح العدوان           |
| ٢٢ | الأعمال الشعرية لحمد الأشعري     | ٤٨ | سواقي القلوب                         | حاتم الصكر             |
| ٢٧ | نافذة لماذا تعرف من الإسلام      | ٥٠ | الشاعر الجزائرية دنادية نواصر        | د. عبد الرحمن تيرماسين |
| ٢٨ | البيت التجديد في الرواية العربية | ٥٢ | رواء الأفق سقناع الإيزوتيك           | عزمي خميس              |
| ٣٦ | مساحة للتأمل صورة بإطار غليظه    | ٥٨ | جون ابيديك                           | مروان حمدان            |
| ٣٢ | مرافى الوهم                      | ٦١ | كارنيكثير                            | محمد عفت               |

أيار / ٢٠٠٦

تصدر عن  
أمانة عمان الكبرى

# AMMAN

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تليفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الإلكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني: e-mail: amman\_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

سكرتيرة التحرير

نرمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظات

- ترسل الموضوعات مرفقة بالصورة والاغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



اصدارات



فيلم الشهر

ميونخ استيفن سبيلبرغ

- ٦١ في وداغ السيدة الخضراء ————— طراد الكبيسي
- ٦٢ التأسيس الشعري للمدينة وسار الوعي المقرب ————— د. فداء عفاق
- ٧٢ الرواية التاريخية السورية الجديدة ————— شهلا العجيلي
- ٧٦ الوقوف على حد التقاصيل ————— خالد أبو حميدة
- ٨٠ أرباب القار ————— نورة فرج
- ٨٢ فيلم الشهر ————— يحيى القيسي
- ٨٦ استقبال النص نموذج الرواية ————— د. أحمد فرشوخ
- ٩٢ إصدارات ————— د. أحمد النعيمي
- ٩٦ الأخيرة وداع الثقافة والسياسة ————— غازي النبية



ورد سهواً في العدد ( ١٣٠ ) اسم الفنانة رنا سفاريني على  
العلاف الداخلي الأول والصحيح هو للفنانة هالة فيصل

عرف المؤلف في روايته هذه كيف يعمل جراحاته عكازاً، يركز عليه ليواجه العالم، من خلال معادلة الصراع بين الآنأ والآخر، أو صراع الذات مع نفسها، بعد فقدانها كل وسائل الاتصال مع العالم الخارجي؛ لأن الرصاص قد ألقى كل وسائل التفاهم، فما كان على المؤلف إلا الاندماج مع قاطنة معذبي الأرض.

لم يجد أثناء رحلة الضياع والاندثار سوى يد يستجدها، لتنتشله من الظلمات إلى مرفأ الأمان، فكانت "ريما" والبحر، هذه اليد التي امتدت له مع غروب الشمس وبداية يوم جديد، ليمسحاً معه حاضره وماضيه، ذكرياته وآلامه، في رحلة متخيلة نحو نهاية مجهولة.

حاول الراوي تصسيد مماناته في مذكرات سافرت معه في كل الأماكن، عبر ورق تآكلت أطرافه واصفرت ألوانه، وأحرف نسجت لتثبت الروح فيها، من خلال المزج بين الحكى الواقعي، والمخيل والسياسي والتاريخي، وقصة رسمت خيوطها مع بزوغ فجر يوم جديد، يسوده الخوف والموت لأحداث منتهية على أوراق، وفق تقنيات وتشوهات زمنية، باعتبار أن الحكى صينية أو عرض للقصة من خلال وجهة نظر سردية وأسلوبية ما.

حاول واسيني الأعرج خلق عوالم ممكنة وغير ممكنة، تمتد من عمق الذاكرة، وتسافر عبر كهوفها نحو الزمن الحاضر الأليم، وتستطلع مستقبلاً فيه تلوح الأحلام في الأفق، فتتموت التساؤلات وتندفن، حتى تبدو مجرد خيوط متناثرة، يصعب جمع شملها نظراً لتداخل الأزمنة، وعدم تسلسل الأحداث باعتبارها من روايات تهار الوعي، تسطر عليها حالة هذيان أو مخلفات الوعي، هبطاً عن هذه الصالة عالم مفكك، ومتشظ يعيد إلى الهولوس.

يسرد الراوي يومياته المتشابهة، وحصره من كل الجوانب، يعيش وحيداً مع ذاكرته في صباحاته الأولى، فيمشرج حياته الماضية، ويخطط لما سينجزه في المستقبل، فأنشج ذلك زمناً حلزونياً مشوشاً ومسوراً، يبدأ فيه من الزمن الحاضر ليعود إلى الماضي، ثم يعود إلى مسير القصة الأولى، وينتهي به إلى الحاضر، وكأنها دائرة مغلقة ابتداءً فيها بالحاضر وانتهى به، وكل الأحداث تدور حول محور، مما زاد من تكبير خطية الزمن، وإنتاج جمالية خاصة في البناء، لأن جميع العناصر الأخرى، تسير وفق تمرجات الزمن والتواءاته.

## التماهي السيري ومحنة الجنون المارعي فج "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج

د. شاذلي بعللي



حاول واسيني الأعرج من خلال روايته "ذاكرة الماء"، الانزياح عن التقاليد السردية الكلاسيكية في كتابته الروائية، والانفتاح على فضاءات متخيلة غير مألوقة، والعدول عن الخطاب العادي، نحو إنشاء خطاب متماعن، تكمن جماليته في المزج بين الموسيقى اللغوية والإيقاع واللغة العامية، من خلال ذاكرة مظلمة، حاول كشف أغوارها وإثارة دروبها، وقرينتها في الحاضر، لتتوهم كالماء المتدفق من أصماغ الذاكرة؛ هي مساءلة التاريخ وتجسيد المحنة الجنونة، في فترة العشرية الأخيرة، منذ أن تطابق الصباح مع المساء والليل مع النهار، وامتزجت الذاكرة مع الماء.

يعد من الورق والأفلام، والحبر، وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف.

تبدو الرواية في خلال عنوانها رحلة للبحث عن قيم أصيلة في عالم مفرق ومنحط، ومن خلال ربطها بتاريخ كتابتها وتشرها، وتعتبر سجلا حافلا بأحداث كثيرة في هذا البلد الممزق. وقد ظهر ذلك من خلال استرجاع الدلائل، ومن خلال القراءات التي كان البطل، يضمها للتقصصات الحاملة للذاكرة المتفجرة. إنها تحيل على مختلف الأحداث، التي عاشها البطل منذ استقلال الجزائر، وتحيل مباشرة على الأحداث وانتركاكات، التي وادها الأرملة أو المحنة. المحنة التي أصابت الفرد بالذهول أمام المناظر البشعة لظواهر الاغتصاب، مما جعل الفرد في مجتمعه في سباق محموم مع الموت، إنه الخوف الذي استقر في قلوب مثقفي جبل بكامله. "رجل على حافة الجنون، وفي سباق محموم مع الموت، يسرد حياته فطرة فطرة هربا من هاجمة تنتظره في كل زوايا المدينة، يكتشف فجأة أن الموت الذي كان يظنه على العتية، يدمنه كل صباح مع كأس القهوة المرة".

اعتمد أسبيني الأصرح كثيرا على التقنيات السردية، وفي تمثله في روايته واسفاهة على توصيفها وعلى الاستعارة بدلالات السرد، فوضع للرواية عنوانا رئيسيا "ذاكرة الماء"، وآخر فرعيا "محنة الجنون العماري"، ومن عتبة العنوان إلى الإهداء، الذي يبدأ بـ "ذاكرة الأم والشرق"، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان "وهل للماء ذاكرة؟"، وعلى الرغم من أن استرجاع هذا التمهيد الشارح، فإن الأصرح في إطار نزغته التفريعية تكسر الإنهام، التي تتخلل النص برتمه في أشكال التماهي المبرور وسواء، يوشح في دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى الوصفي بالتاريخ: "وأنا أكتب هذا النص فوجئت بمبررات كالتشابة التراجيدية: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف".

- مستوى المبرورة والكيونة على أن الذاكرة تعبر عن المصائر القومية. "وهذا أنما بعد هذا الزمن، الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مشقلا ويرماد الذاكرة، أمشي على الملوحة واللاء وفاء لهذا الماء، وذلك الذاكرة". ثم مد واسبيني الأصرح عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على الذاكرة الذاتية، في ذاكرة الوطن، وأن سبيل نواتها وحيايتها الباقية: "في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة

## واسبيني الأصرح

### ذاكرة الماء



يتروك رواسب وأثر، والذاكرة أيضا عبارة عن آثار يخلقها الواقع والأحداث، أو يمكن القول على مستوى تأويلي آخر، أن كليهما يتفاعل مع الآخر من خلال الأثر الذي يخلقها. "من رأى منكم ذاكرة مشتملة، فليرم عليها الماء".

إضافة إلى هذا العنوان "ذاكرة الماء" نجد عنوانا صغيرا "محنة الجنون العماري"، وتوسط هذين العنوانين صورة باب من الأبواب القسيمة، الذي يمثل بدوره من خلال شكله المميز ذاكرة، ويحيل مباشرة إلى ذاكرة تاريخية، تعود إلى التراث العربي الإسلامي، مما يعني عراقلة الذاكرة، وهذا ما يعطي للقارئ انطباعا أوليا بأن الرواية عبارة عن سرد لمخزون ذاكرة ما في ظل أحداث ما، ذاكرة خصبية إذا ما ربطناها بصورة الباب القديم، هل هي استحضار لأحداث ما؟ أم هي إحالة لوضعية تغير الكثير من تفاصيل الماضي فيها؟ هي هذا وذلك، بل هي ذاكرة جبل بكامله من خلال ذاكرة النص، الذي يصنفه الكاتب. "هو ذاكرتي أو بعض منها، ذاكرة جبلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المنهكة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم وتوقن أنه لا بد من التورسوى التور".

توحي لفظة "محنة" إلى فترة صعبة مليئة بالتعاقب، هي فترة امتحان صعبة، امتحان كل ما فيه ضرب من الجنون والهيمتوري، جنون لا تفسير له، لكنه مفوض وعامر. "جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبالد والسرعة والمنفى، مساودة الحياة من الصغير في من الأربعين، والتهام كم من لا

## رواية النص والعتبات السردية.. رواية ما بعد المداخلة

إن هذا العنوان "ذاكرة الماء"، يتقاطع مع عنوان رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد". فالجسد في هذه الرواية هو الذي يستفز الذاكرة، لأن ذراع البطل المبتورة هي التي تذكره بأحداث الثورة. فالعلاقة بين قراءة الذاكرة والجسد هي علاقة وجود، وذلك لأن الذراع المبتورة توحي إلى أن صاحبها ينتمي إلى زمن الثورة، وهو زمن حاضر في الذاكرة.

بينما العلاقة بين الذاكرة والماء، هي قراءة الحياة بكل تفاصيلها، فالماء مثل الحياة، إنها إذن ذاكرة الحياة، ذاكرة الحاضر الذي يتطور حلزونيًا، أي أنه يبعد نفسه، ويدخل هذا المفهوم بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في التراث العربي، التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمنا الأحداث والوقائع، وكأنها تعيد نفسها.

وفاء على ذلك فإن عبارة ذاكرة الماء، تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض والمصارفة الدلالية، التي يخصصها هذا العنوان، فكيف يمكن الربط بين الماء كمادة فيزيائية، وبين الذاكرة كوعي ثقافي، والرواية نفسها تبدأ بهذا التساؤل:

هل للماء ذاكرة؟

إن الذاكرة هي تلك الوسيلة التي يتم استحضار الماضي بها إجمالًا وتفصيلًا، قريبًا أو بعيدًا، مفرحًا أو حزينا، وهي ربط وإعادة المصاحفة بين الماضي والحاضر والمستقبل، إنها استحضار لما وقع وتسجل لما يقع، وتنبؤ ضمنى لما سيقع في الجائر، هي إذن ذاكرة مسخرة تضاهي سحر الماء، إنها ذاكرة الماء هذا العنصر الحي، الذي يعبر عن الحياة في نبضها الحركي، إنها ذاكرة للحياة بكل أبعادها الزمنية، بعمائنها وأحاضرها وحتى مستقبلها. وهذا ما عبر عنه الكاتب نفسه بالزمن الحلزوني، يقول: "في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العماري، في ظل هذا النص ذاكرة وذاكرة وطن ينتصر" (١).

من خلال هذه العلاقة غير المعتادة ظاهريا بين الذاكرة والماء، يطرح النص العديد من التساؤلات المحيرة والتناقضات الوجودية في المجتمع الجزائري. "هذا النص يجهد نفسه أجابة عن بعض مستغلاته".

وإذا حاولنا الربط بين عصري العنوان في مستوى دلالي واحد، نجد أن دلالة الأثر تحويهما: ذلك أن أنشياء الماء



## الزمن الحزوني.. ذاكرة مشتعلة.. ذاكرة وطن ينتحز

وربما تبدو دائرية الزمن والانحرافات الزمنية الكثيرة إلى انهمارات الوهي ومغلطات اللاوعي، لأن هذه الرواية عبارة عن مستكرات ويوميات، تضم الراوي كشخصية رئيسية وشخصيات أخرى متعددة لها علاقة به، معظمها تسير في ذلك حوال التمرير بالمشخصيات وخلفياتها. فترى المؤلف يقفز في سرده من شخصية لأخرى، بحيث يمسك خيط زمن الشخصية الأولى، لكن سرعان ما يقفز للإسكاف بزمن شخصية ثانية، يفصله الزمن الحاضر لربط علاقته بها، واسترجاع ذكريات أخرى تتعلق بموضوع آخر، يقترن من خلالها التسلسل، الذي ناسب سرد الأحداث وفق منطق التتابع، هذا المنطق ساهم بشكل كبير في كسبر خيلة الزمن.

استعمل وأسني الأصرح مجموعة من المفارقات الزمنية، ساعدته على صب أفكاره في قالب رواي متميز يناسب طروقه في تلك الفترة الدالة على التشوش، والاعتماد على الأشهر من خلال الخوف والحبسة والعجز تجاه الأوضاع الحركية. لذلك جاءت المفارقات متداخلة فيما بينها، مما خلق بنية يصعب تحديدها أو قياس سعة امتدادها، خاصة الاسترجاع، الذي احتل الجزء الأكبر من الرواية، على إشارات ولطائف مستقبلية. وظف الكاتب هذا النوع من المفارقات إلى جانب الزمن الحاضر، باعتباره محكاً ثانياً، يمتزج مع المحكي الأول، ويقوم بوظيفة تفسيرية إضافية وتكميلية في الوقت نفسه، من خلال العودة إلى الذاكرة الحزنية، التي تعتبر ذاكرة جيل، تعود إلى الحرب التحريرية الوطنية، وتشير عبر مدى أقل بعداً، والغرض من ذلك هو تبين المفارقة بين الزمنين من خلال الاختلاق الواضح، مع بعض التشابه في أحداث معينة، تخص عوامل تدبير مدينة تغيرت عبر فترتين، الماضية، منذ حرب التحرير إلى الاستقلال، والراهنة؛ الفترة السوداء، هي مرحلة التسمينات، بحيث تغيرت العادات واكتسب ماني جديدة، أصبحت تلائم أوضاع العصر الحالي.

لعل هدف رجوع المؤلف إلى الماضي البعيد، هو ملء الفراغات الزمنية المتروكة وسد بعض الفراغات، والربط بين الأحداث المساعدة على فهم النص، مما

مع الوصف،

على أن التتبع السري الأبرز، هو التوسع في استعمال الهجائية تشطية للسرد، واستقرا في البحث عن صوغه الخاص، فيساق في السرد الحوار بالفصحي، والحوار بالعامية، والكتابة بالقرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروهم، إلى تعليمات التنظيمات الإرهائية، إلى الشعر. لقد حاول الكاتب أن يعطي لقارئ في هذه الرواية صورة حية لواقع، فقد جميع بناءه؛ الفكرية والسياسية والثقافية، تتحول كل شيء إلى رعب وخوف، بل يكاد يكون الرعب هو بطل هذه الرواية، لأن القوى المتصارعة في عالم الرواية غير متكافئة وغير مبررة، إنه صراع بين الجهل والعلم، بين التطرف الإيديولوجي والديمقراطية.

مسنة الجنون العاري ولدها الأزمة، إنها البلد / الورد التي قاومت العواصف المبرمة، وأبت إلا أن تنمو وتتفتح. لقد تحدث المستحيل، ظهرت في زمن أصبحت فيه الكتابة جريمة، والكتابة بطبيعة الحال تعني المثقف، الذي عاش ويعيش حالات اليأس والخوف. إنها ذاكرة كاتب أحب وطنه بجنون، يتالم للألم، يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار، يطارد الكلمة كما تطارده الأشباح، أشباح النهار. يعيش الأزمة الفكرية والروحانية، بفكر وخوف ويحب في السرا؛ يعيش المنفيين؛ النفي الجسدي، ومنفى الروح. فاضل ألا يفكر بصمت، لقد هال كلمته في زمن أشبر كعم الأهواء، زمن التناقضات، زمن الإيديولوجيات المحومة (المنف والشمع والإرهاب).

**إنها ذاكرة كاتب أحب وطنه بجنون، يتالم للألم، يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار، يطارده الأشباح، كما تطارده الأشباح، أشباح النهار.**

مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيهه إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرته وطن ينتحز من رأى منك ذاكرة مشتعلة، ظهرو عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو.. ليمض منك الراي.

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال " ذاكرة " في متن الرواية، على أنها مضاء التاريخي الحي من المسائل العامة المهدة. هيبدو النص لسري دورته مع فجائية الحياة اليومية لفعل الموت، والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تتشال ذاكرة فردية مسرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكان النص مرثية شديدة النجوى والتقسوة والرب للجزائر، فتتداخ صور من الذاكرة تشطية لتاريخ الجعيد والقرية، وللسلطة بتمثيلاتها المعنوية والأمنية والسياسية، ناهيك بالتدبير بالسلطة الاجتماعية السائدة، الصامتة، أو المتواطئة أو المخدرة. وتبلغ ذروة الرضاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكان زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني المهامة ورموزها الإيجابية الثمالية، وفي مقدمتهم المثقون المتورون. " تنابني مشاهد القهامة، استحضرت وجه مصطفي أتاتورك وأنا أصرخ. الحاضرة ارتكبت منذ زمن بعيد، عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس، وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عصور المدينة؛ متاجفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن لأول مستحيل داخل المصحف، الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفي أتاتورك؟

نجد في الرواية ذاك التلازم مع وصف الطبيعة ووصف النفس، ووصف التاريخ ووصف المكان، توسعها لدى المنظور السري، مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف. " مع ذلك فتتوكل يا صديقي، وأستكرو البحر، وغيبوا الشمس ميكرا، شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أعود على تحمله بسهولة، أقول هي خاطري، لا بد أن يكون القصر الصنة الأتراك، الذي مروا على هذه الدنيا قد الأوان قد امتصوها، وحولوها إلى خراب بعد أن مكسوها بالنمط والقياسية والخبيمة "

وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفصلاً على صق التجربة وهولها، ويمتدنا عن مجرد التقديرية والخطاب الإيديولوجي، ويمسك هذا الانفصاف السري شبرته، بلغة الإيماء حيناً ولغة المباشرة حيناً آخر، عندما يتداخل التأمل





وصلته إليها ابنته " ريم " المريضة، بحيث يقول: " للصرة الثانية تدخل في إغماية قاذتها حين مستشفى البديهة. هذه المرأة طالت أكثر، في المرة الأولى أصابتهما عندما اغتيل عزيز " .

يفصل هذا الاسترجاع الداخلي التماثل حكايتها، الذي أخذ حيزاً كبيراً من الرواية، استرجاع داخلي متماثل حكايتها قصير أيضاً، يهبط على وعيه كالنسيم اللطيف في خضم أحداث مأساوية وتداخيات أخرى، ويعطيه بعض الأمل في الحياة، ونسبه تبعه من الذاكرة الحزينة الماضية والأثيرة، يمثل في استرجاع موقف طالبتة " جليلة "، حين أعطته مفتاح بيتها في غرشال ليسكنه هرباً من الموت، اعتبره الراوي / الشخصية أملاً في زمن الأناثية، غايته كشف أو تبين وضعية الجماعة في فترة العشرين الأخيرة، المقارنة بين تفكير بعض المثقفين الانتهازيين في التكالب على المناصب، يطلبها طالبة " رجب "، بنهم تاريخ حدوث هذه الأحداث من خلال السبق المسند للحاضر، وحوادث الاغتيل المنتشرة مع بداية التسمينات، والخوف من تشكيل لجان مناقشة الرئاسات.

يتجسد لأروحي الراوي عبر تقنية المونولوج الداخلي المتواتر في النص، تؤدي من خلاله الاسترجاعات الداخلية دور التمهيد لما سيحدث لاحقاً، وأغلبها توحيات لوضع يزداد سوءاً، الناتج عن الأوضاع الرائنة، التي أثرت بشكل كبير على نفسيته، حتى أصبح الموت يتكرر في كل مقطع سردي، يأتيه على شكل تسملات تطرح نفسها " .. أوف صرنا قدرين، الموت هو الموت، تتسمال كيف ستكون نهايتنا ؟ تحت سكن حافه، بواسطة منشال لقص البتسر المذبذب، بمحشوشة، أو برصاصه طلائه " .

يظهر الراوي / الشخصية في لباس التحديد والقناعة، إذ يسير جنباً مع هذه الأخيرة، يحاول بذلك التسلط على الحواجز والتغيير ولو بالقلم والأمل " . ومع ذلك مارلت أمل، حتى لا أموت محشوقاً، أم حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكتب الكثير، أصر أن نحافظ على هذا الحسد الأدنى من التوازن من اجلنا ومن أجل الأطفال " .

أشار واسيني الأعرج إلى المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث في بداية نصه كسقدمة، بحيث تضم أحداث عامين (ذاكرة جيل) في العشرية الأخيرة في يوم واحد، مما جعل النص لا يعتمد على إيقاع معين، ينبع من وعي الراوي / الشخصية،

والموسيقى من زمنه، والانفلات من واقعه المرير للبحث عن فرص أفضل للحياة. وظف الكاتب عملية المغارة في توضيح التناقض، والتشبيه بين شخصيات ضارية في القدم وشخصيات حالية، مثل مقتل الشاعر الفرنسي " جون سينالك "، ومقتل صديق الراوي " يوسف "، هدفه من هذه المشابهة إيصال فكرة مفادها أن الجرائم ترتكب منذ زمن بعيد، ومن يحاول كشف الحقيقة سيلاقى نفس المصير، نظراً لشخصية الحكام " .. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك " .

أفهم واسيني الأعرج متواليات سردية في متواليات سردية أخرى، لكن الثانية أكثر اتساعاً، إذ جاءت وكأنها استطراد أو نوع من التداعي الحر، لأنه سمة من سمات رواية تيار الوعي الحر، الذي تكثر فيها الحركة وتختلف الأحداث، وتتقل الشخصيات في الزمان والمكان، تساهم إلى حد كبير في تشتيت أفكار القارئ، وكأنه حلم يأخذ بيده ويسرح به عبر أمواج الخيال والذاكرة، ومن ثمة تسيطر على الرواية الصورة أكثر من الحدث.

فصامت البنية السردية بين مد وجزر، تؤطر لأزمة واقعية وتاريخية، وشخصيات تربط الحاضر بالماضي، أغلبها تدور حول دائرة الراوي / الشخصية ووعيه، باعتبار الرواية ترصد يومياته وتجربته، وهو ما يفسر سيلان الذكريات، مثل العودة بالذاكرة إلى القرن السادس قبل الميلاد، ضمن الاسترجاع الداخلي، المتمثل في جولة الراوي / الشخصية للماضي مع ابنته في أرجاء المدينة للتعرف على تغيراتها، وتصور معالمها المطموسة، لأن حضارتها سرقت على يد سناكيتها " .. خلا هي مدن حنيئة بياراتها ومسارحها ومرافقها ومصانعها، ولا هي مدن قديمة بطقوسها وتقاليدها وحياتها البسيطة " .

قدم الكاتب قصة " يوسف " على قصة " عزيز "، على الرغم من أن هذا الأخير اغتيل قبل الأول، في زمن الأحداث الحقيقية، مما زاد في تكميس خطية الزمن الروائي، وأحداث بعض التشويش في تحديد زمن كل قصة وكل استرجاع، قصده الكاتب والراوي / الشخصية معاً، لأنه يقوم بعملية اختيار الاسترجاعات والانتهاء من الذاكرة، ما يثري قصتيه ويساند فكرته.

يجمع هذين الاسترجاعين المتماثلين حكايتها خيط، يساعد على الوصل بين القصتين إلا وهي: ريماً للثقافة بالآثني، لأن الراوي / الشخصية انتفى هاتين القصتين كعودات تصميرية للحالة، التي

جعل الاسترجاع الركيزة الأماسية للتشكيل الزمني، بسبب حضور الراوي وإصماده على المونولوج الداخلي، والعوض في أعماق النفس، لأنه يسرد يومياته بضمير المتكلم.

يبتدئ روايته باستعمال الزمن الحاضر، الذي لا يطول مزاره ويقطعه ويمود إلى الماضي، وكأنه افتتاحية يقوم فيها بوضع القارئ في أجواء النص من خلال وصف المكان، وتحديد الزمان لوصف حالته، مع بداية يومه المنجز " .. الظلمة، اغلقت الضوء الخلفي للصاله، شرعت النافذة على آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرب عبر جسيده يهدو، لا شيء أمام الحكومة من الأوراق والقصاصات المصحفة القديمة " . كان هذه الافتتاحية تضم فترة زمنية طويلة، تمتد إلى أربعين سنة على طول حيز قصصي قصير : حيث يبتدئ المحكي الأول منذ الرابعة صباحاً، ويفتح في السادسة مساءً عند عودة الراوي الشخصية إلى البيت، مما يعني أن الزمن الروائي يمثل نهاراً كاملاً، يبالغ فيه ذاكرة جيل مجروحة، باستحضاراته للماضي لمعرفة الأحداث السابقة عن المنطقة، التي وصلها المحكي الأول، واستشرافاته للمستقبل الجوهل، تتكتم فيه حالات الراوي النفسية غير المنتظمة، تظهر خامسة من خلال كوابيس، تلاحقه في أحلامه والأوعيه، وتتجسد وكأنها حقيقة ملموسة مثل: مشاهد أناس يلبسون الأبيض، يتفنون حول جثة يضربونها بالعيد في ساحة بيضاء.

لجأ واسيني الأعرج إلى استحضار الزمن الماضي البعيد، من خلال استرجاع أحداث مأساوية، تصور القهر وزمن المحنة، الذي خص به فئة المثقفين المهشمين، في مواجهة مع السلطة والأوضاع القاتمة، وهو موضوع طرح بهما أحد بعيد، حاول الكاتب ترقيته في الحاضر، من خلال الذاكرة التي قسمت إلى فترتين زمنييتين حساستين مرت بهما الجزائر، وتكوين المقارنة بين الزمنين: الاسترجاع الخارجي والحاضر، في مذكرات ترصد تغير المواقف، وتختلف ألماني كلما ابتعدت الأحداث والفترات الزمانية.

تخص الفترة الأولى ما بين الاستعمار الفرنسي في الجزائر، والاستقلال وما بعده، والفترة الثانية تضم العشرين الأخيرة، قبل الحاضر الروائي وما بعده، يصور حالة المثقف منذ ثلاثين سنة، مثاله هروب صديقه " جوني " الشاعر





كون بنية زمنية قصيرة في عدد لا يحصى من المساحة النصية، أنتج إيقاعاً مختلفاً بين المحكي والقصة، ضمنه أفكاراً مشوشة وصوراً شعرية حارة. لكن الزمن الممتد بكثرة هو الزمن النفسي، باعتباره هذه الرواية تنتمي إلى رواية التخييل، حيث تسود النظرة التشاؤمية، ويتحكم الوقت في تحركات الشخصية، لأن كل دقيقة تمر قد تترك أثراً بالغاً. .. ياء، كم يبدو الزمن لا شيء، الساعة تزحف بثقل كبير نحو منتهاها، لتعود من جديد داخل هذا البيت المفتوح على البحر المنسي.

وعليه يمكن اعتبار رواية "ذاكرة الماء"، رواية خلاصية استرجاعية، لأن أحداثها تجري في يوم واحد، لتخص أحداث أعوام كثيرة من الحنة والموث، فتأتي موجرة، من هنا سارت وتيرة أو إيقاع النص السريدي بين السريع والطبيعي، وتداخلهما ليكونا بنية سريدياً هرمية، مما يؤثر في إتيان القارئ، وجعله يبذل جهداً مضاعفاً لفصل هذه التقنية عن الأخرى، وتحديد زمن الأحداث، ماضية كانت أو حاضرة، بما أنها رواية تعتمد على تيار الوعي، تسمى إلى رصد خوالج النفس واعتماد التحليل النفسي.

يسمح الراوي /الشخصية ضد تيار الزمن، ويتفق إليه على أنه قطار يسير ببطء ولا يتوقف، أصبح فيه كالديناموسو المنقرض، لأن الموت حمداً أسدقها، وعلى هو وحده يصارع الزمن، يعيش على الذكريات الحزينة والأحلام بمناسبات سعيدة، يصير في هذا الزمن البقاء والفاء والحياة والموث سواء، يعتري الراوي /الشخصية صرخة من أعماق الظلام، في محاولة للخروج من الظلام إلى النور، ويصير من الأمل والحلم الصغير، الذي يسرق لحظات الحياة في مواجهة واقع مرير.

وحين يقو الموت مشروعاً مقبلاً وتبدو الحياة مشروخاً مؤجلاً، تصاب الذات بانكسارات واضطرابات نفسية. يكشف حصاره المفروض عليه وعذمته، نتيجة تغير القيم الاجتماعية والسياسية، واختلال الوجود واختفاء الذي يجب أن يسود، فتعتمده حالة صوفية يسمي من خلالها لانفكاك من ذاته من نفسها ومن التهم الفاسدة، ليحير في قارب التمنين ويهرب من الماضى بأدبية الأحداث واستمراريها، إلى اللاشعور والوعي الداخلي؛ لذا نرى ملفسبان المونولوج الداخلي في النص المصري، يعطّر من خلاله تسلاولات عن الانفلات أو التناهي مع فلسفة الحياة، فينبض صراع في أنا الذات الواعية، قد يؤدي إلى انشطار في الشخصية، في

محاولة منه للدفاع عن الوطن والبقاء فيه، بين الهرب من الأوضاع والمغفر إلى باريس للحاق بآلته.

مزجت الرواية بين الأبعاد النفسية والفلسفية والاجتماعية وكذا السياسية، وكلها تدور في تلك الزمن، وما يعدل من تغيرات في الذات والحياة؛ بحيث لا تغلو صفحة واحدة من استعمال كلمة زمن. "لقد تقلص الزمن وصار قصيراً أمام الحياة، التي بعد أن كانت حلماً لم تعد إلا مشروع موت مؤجل ينتظرنا في كل زاوية داخل المدينة".

كما تأتي هذه الحوارات الداخلية خاصة في موضع انهيار سلسلة الذكريات على ذهنه، محاولة للربط بينها وبمد الثغرات، وإكمال الحلقة المقفولة من دائرة الأحداث، وإعلاء الأسباب والتفسيرات، حتى أن أغلب الذكريات هي مشاهد حزينة ومؤلمة، تكشف عن وضع مزرل لبلد كان يسوده السلام. كما يقوم الحوار الداخلي بتحديد وجهة نظر الراوي / الشخصية خاصة، بعد مكتوه بالبيت والخوف من الخروج إلى الشارع؛ "بقلبي شيء من التردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة، ماذا أفعل؟ هل سأبقى داخل هذا القصر الذي أسميه البيت؟ أم سأخرج؟

تمثلت الرواية بثقل هواجس الأنا ومخاوف اللاشعور، بما أنها تسرد بصوت الراوي / الشخصية ويضمير أنا المتكلم، لذا نلاحظ طغيان المونولوج الداخلي على كامل صفحات الرواية، خاصة في الفصل الثاني (الخطوة والأصوات)، لأنه يصمد نقل وقائع حاضرة إزاء وضع ما وشعوره اتجاه مواقف معينة. ويظهر هذا كله في وصفه لحالته بعد كل حركة أو استرجاع، مثل حوار مع صاحب دار النشر، الذي نصحه بعدم نشر الرواية في ظل الأوضاع الراعنة إلى أن تهدأ، نجد الراوي يصف أثر كلام "أحمد" صاحب دار النشر ووقعه عليه. .. شمرت بالكلمات تقف في حلقى كالأشواك، كنت مغلوباً حتى الأعماق. كأنه سريع الغضب وكنت سريع العطب".

أكثر الروائي واسيني الأجرع في روايته "ذاكرة الماء" أن استخدام تقنية "الاسترجاع"، والاسترجاع التكراري في تداعي الكوابيس على وعي الراوي / الشخصية، يعبر عن حالته النفسية المزرية بسبب الضيق والخوف من الموت الذي حرسه الموت، وجعله يعيش لحظات يقظة، تنهياً له فيها مشاهد مرعبة، تتم عن نصية منتمية، تسطر عليها حالات من الهواجس والأحلام المتكررة، تعطي مفاهيم جديدة كلما تكررت، وظليتها إضافة جمالية وتكميلية في الوقت

نفسه، وتشبيرية. " .. أم؟ تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني، المساحة ملأ بالأس الذين يرتدون أقمصه بيضاء، فضفاضة، وعليها بقع الدم البائسة، يلتفون ويصرخون مثل المجانين حول جسد ممزق، كانوا يرجعونهم من قرب بجاعة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين. .. شظايا الخ واللعن، لتلتصق بالفضضبان الحديدية الصلدة، التي كانت هي أيديهم، كنت أرى ذلك الرجل، أو بقباه من شرفة الطابق الخامس، حيث كنت أقيم قبل أن انتقل نحو هذا البيت، الذي صار فيه قبراً يمكن به رجل، يبدو أما زال على قيد الحياة. كانت الجثة المزعقة تشبهني".

إضافة إلى تكرار مشاهد الموت، فإن مشاهد القهر الاجتماعي متواترة كثيراً، تمثل تركيبة مجتمع متباين، تختلّف قيمه وإيديولوجيته. والغاية من توظيف هذه المشاهد هو تجسيد مدى مأساوية الوضع وتأثيرها على الحالة الذاتية.

**تجليات المكان والمشهد الدرامي في ذاكرة الماء**  
وظف واسيني الأجرع عنصر المكان في "ذاكرة الماء" توظيفاً دلاليًا متميزاً، يحمل أحاسيس الشخصيات، ويفسر أسباب الحدث، كما يعبر عن وجهة نظر فكرية أو إيديولوجية.

يتشكل فضاء الرواية من عدة أمكنة: المدينة، القرية، الجامعة، البيت، البحر، الشارع، المعظم، الساحات الموسمية، وتتجلى المدينة أكثر كفضاء أو كتعبير عن رؤية. إلى صورة المدينة في "ذاكرة المدينة"، جاءت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة، وصفية لأماكن عديدة مبدئية في ساحة النص، ومن مجموعها يمكن أن تشكل رسماً توبوغرافياً لمدينة مشوهة محولة، صورة حوت الإحساس بالاطمئنان إلى الإحساس بالقلق، إلى صراع بين الحياة والموث، كل ركن فيها أو زاوية هو مسنر للضوء، وإذا خرجت وانصدرت باتجاه المدينة ستكون غوايات الشوارع قد فانتني نحو الموت.

إن وصف المدينة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجهة نظر السارد، ويرتبط أيضاً بالأحداث والشخصيات، كما أنه يرتبط بزمن القصة وباللق، بحيث تعبر الكلمات: المنصب، المدينة الذكورية، وما إلى ذلك عن حالة استثنائية، غير عادية تثير الدهشة والافتعال لدى القارئ، مما يفتح له مجال التأويل والبحث عن ما لم يقله النص؛ الأسباب الدوافع. إنها رؤية استمدت من البطل التساؤل كالتالي: "هل يعقل أن تنكر

المدينة لثريتها وذاكرتها، وبمعا سرعة .

لأن المدينة هي الحقيقة كما جاء على لسان الراوي ؛ هي لذنية في الصبغات الأولى، عندما نقابل مآزينا من مقهى " لايراس " المواجهة للجامعة، وننظر ببدهشة المكتشف للمرة الأولى، هندسة بناياتها وزخرفات شرفاتها الملونة، أو تخطيطات الموزاييك، والتماثيل العارية الملائكة ضالئين، تتحول إلى اللامني، لقد تحولت إلى مدينة مشوهة، شوهدت رموزها وطقوسها بهيجية، باسم حملة تهذيب المدينة، التي شنتها البلدية دفاعا عن الدين والأخلاق. لقد تحولت كل معالم الحضارة والتمنن إلى أسباب الإحباط والتفهم، إنها حملة تدميرية ضد كل ما هو تاريخي جميل.

إن هذه اللوحات التصويرية للمدينة تشكل شبكة من العلاقات والروى بين مختلف عناصر الحكاية، تخلق فضاء يتألف مع الأحداث والشخصيات، لأن وصف الأمكنة هنا تجاوز الخطوط الهندسية، وتركز على الصفات الدلالية، حتى يتناسب ذلك مع الحالة السيكلوجية للبطول، وتتطابق مع وجهات نظره للأحداث، خدمة للموضوع الذي يثيره الراوي، الذي يمثل في مسراع الأيديولوجيات، الذي يرسم المسار الدلالي للنص ككل، يقول الراوي: من غير المثل أن نبدأ معالم المدينة بهذا الشكل المبهج، وبهذه السرعة، وسادة الأمر والتهيأ لا يطمون المدينة بدأت تترفع نحو الانقراض، ليهل محلها ريف بدون عقل، ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل .

إن هذا الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص. وبعد أيضا عاملا معرفيا، يفتح رغبة القارئ في اكتشاف زاوية الرؤية، وبالتالي إدراك هذه الصفات وهذه الأبعاد الدلالية، يقول الراوي: ما هي ذاك المدينة التي تملأني حتى القلب، تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير حلم كثير، عندما فتح عينيه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه .

هذا الحضور القوي للفرد الإنسان، هو ما جعل القارئ لا يهتف بتبؤوضها في الحدث فقط، إنما يوظف المكاني في علاقته بالشخصية، وبالوقت وبالزمن وبالتراث، سواء أكان هذا القارئ ضيفاً أم حقيقياً. والغصاء في " ذاكرة الماء " عنصر فاعل في الحدث، وعنصر فاعل في الحالة السيكلوجية للبطول، يضيء عليه حالة من البسبوك بوصفه بؤرة ينبع منها الحكى، أو على الأقل يسهم في رسم خيط الأحداث، وتتخذ جميع عناصر السرد في الحكى

شكلها البنيوي في هذا النظام، النظام المكاني.

وتؤدي وظيفة التعريف بالأماكن ووصد تقيدها دائماً في مجال المقارنة والتشبهات المبردة مثل: الاسترجاع الذي يمتزج مع الوصف غالباً كحسام الورد، وتمثال الموليما الذي كسر في طفولته، وعوض يرسم تذكاري للشهداء بدعوى الوطنية، هو مشابه للراهن من خلال تماثيل المتاحف، التي اسقطت تحت ستار الدين والتدين وظيفته منذ ثورات، تركت عمدا للرجوع إليها فيما بعد. وهناك وحدة المكان، فالمختلف يتحرك حذرا موشوما برصه داخل مدينة الجزائر، من مسكنه المحاصر فيه إلى حبه إلى الجامعة، إلى الأماكن التي يتعامل معها، مثل إقامة الأصداق والمتعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل الطعم المغربي، إلى الجزائر القديمة ويعبرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ريماء والأصدقاء.

وهناك أيضا وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من فاع الجسم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريحة. والرواية تتلصق في نيتها السردية مع رواية جهيمس جويس " عوليس "، التي تدور في 18 ساعة، وتتلقي عوليس مدينة " ديلن " بأكملها، وتكاد " ذاكرة الماء " تتحرك على رقة مدينة الجزائر بأكملها أيضا، ومثلما كتبت عوليس معنى بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطولها، الذي تلمع في جامعة الحياة، فإن الرواية " ذاكرة الماء " تتوافر غير حرة لشقف معاصرين، ينهض بالتفكر لاستكمال هذا التطواف للمتصرف على روح المدينة، اندمجا بمهت الرواية الرئيسية عن ذات الجزائر، المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية، التي تتلذذ بالوت اليومي، بتدمير الراوي الذي مضى

## إن هذا الحضور

الإنساني في الفضاء

المكاني عامل أساسي

في مقروئية النص،

ويعد أيضا عاملا

معرفيا، يفتح رغبة

القارئ في اكتشاف

زاوية الرؤية.

بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر.

يتضمن السرد في الرواية تقنية المشهد والوصف، يظهر في المشهد التركيز على المواقف الدرامية والحوارية المخترعة، وللمرورة على خبث المرح، وقد تحولت هذه المواقف مع رواية تبار الوعي إلى نوع من المرض المكوني المباشرة، يكشف عن ملامح الشخصيات وأحوالهم النفسية والخارجية، دون تدخل من المؤلف، بحيث تترك الشخصيات بحرية مطلقة.

تؤدي التفاصيل والجزئيات الصغيرة إلى تضخم المساحة النصية، فتكثر الأحداث، كما يزداد عدد الصفحات، ولو أنه من المستحيل تطابق المساحة النصية مع زمن الأحداث، لأنه لا يمكن أن يحدث هذا في الواقع، كما أن كثرة الأصوات الحوارية تفرج وجهة نظر مختلفة ومتكاملة، تتناوب فيها الأفكار وتتبادل الأشخاص، وكل حسب موقفه وموقعه للوصف إلى الحقيقة، ما دام الاختلاف يؤكد الحقيقة.

يتداخل المشهد عند واسيني الأعرج بانقطاعات والتواءات ومجموعة من المفارقات، من استرجاع واستباق وتعليق، وتحليل سامع في تجزئ، للنص الروائي إلى مقاطع منفصلة، ولكنها تكمل بعضها بعضا، تدور كلها حول حكاية إغارة أو حرق، يروي الراوي التوصل إليه وتكاد.

من خلال انتقاء مواقف شتى، تمس جميع الحالات، بمد أن كانت الحكاية الكبرى تخص الحرب الأهلية (قضية الإرهاب)، ويوميها الراوي / الشخصية في ظل هذه الأوضاع بمدولاتها المنتشرة في النص، إضافة إلى تسليل الضوء على خبايا الطبقة المثقفة وخبيايا النظام وتجبر المصلحة.

وضع واسيني خريطة لهذه المدينة، ينتقل من خلالها في الطرقات المفتوحة التي تعج بالمرور والانتشارية في الحياة، قبل أن تتحول إلى إحساس بالانغلاق والموت، ومن الاستقرار إلى الذعر والخوف، وتعددت الأزمنة، تتسارع الأصوات فيها كلما خطا خطوة، وتستعرض مشاتل الأحداث في الأزمنة المختلفة، كلما استغرق في آهه الداخلي، يصمت الراوي ويتكلم الموت والدمار في مكانه، وكأنها نايما نايما من حيطان كل زوايا هذه المدينة.

ولأن الراوي يرفض هذا المكان وتحوله فيصارع معه، إذ نراه يصفه وصفًا، يرتبط بوجهة نظره، مقارنا الماضي بالحاضر المبسكون بوصفه بؤرة ينبع منها الحكى، أو على الأقل يسهم في رسم خيط الأحداث، بينما، فيخلق بذلك لوحين متقابلين



لعبة التماهي السيري، ويومييات جبل محنة الجنون العماري، وكان الراوي يقوم بتخييل السيرة المتماهية مع سيرة الكاتب واسيني، ومذكرات جبل التماهيات في الجزائر، جبل محنة الجنون العماري. يتسابق السرد مع الميثاق السيري والهومي لحياة الأعرج في تركيب الأسيرة، والحدادها الريفي والاجتماعي، وسماوات تكويته وترويته الثقافية وتعليمه، وإقامته أو انتقاله إلى الأماكن، التي تعلم أو عاش أو علم فيها، ولغة دلالات كثيرة من النص تتماهى مع بطل الرواية المشغف والروائي والأستاذ الجامعي، فيما يعض الفجيرة التي آلت إليها الجزائر. بل الشجن الذاتي حول الجازل الجماعية، التي تركب في جزائر التماهيات، ولهباب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية، تهاد صبايته صراحة أو إيماء في مسار سرد الخطاب الروائي.

لا يختلف وصف المسجن الاختياري في منزل الكاتب واسيني، مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه، والدخول في سبات الموت الهومي، خوفاً من القتل المنتشر من صور المذاب الهستيري، التاجمة عن الإرهاب في روح البطل المشغف والروائي والجامعي أيضاً.

تشمل في هذا السرد المتشظي، الذي يحصد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع، في تهييل رواي قائم بالمرجة الأولى على التقريب، بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سمات روايته النص، فليس التراجع السيري في السرد مهما ما لم يندرج في شظية السرد، مكونا من مكونات المنظور السري.

يمكن عد رواية "ذاكرة الله" سيرة ذاتية رواية متخيلة، تسرد بواسطة ضمير المتكلم، الذي يوصل على واد داخل كمبر مشتمل على كمال، يقوم دور الشخصية الرئيسية. تتكون هذه الرواية من أطراف ثلاثة تساهم بشكل كبير في إخراجها على الطريقة، التي وردت عليها. بما أنها سيرة ذاتية يكون فيها الراوي متشابها مع المؤلف والشخصية نفسها، مما يزيد في الحالة على الوهم الرواية، خاصة وأن حياة محمد الويسني "الراوي الشخصية، تطابق إلى حد كبير مع حياة المؤلف "واسيني الأعرج"، خاصة، وأن واسيني الكاتب، صرح في بداية الرواية على أنها حقيقية واقعية، من خلال تحديد الفترة الزمنية والوقائع، التي حدثت فيها، مما أدخل القارئ في حالة من الارتباك والريب، بين الصدق والحقيقة والتخييل، ومما زاد الأمر تعقيداً هو ورود النص الروائي بضمير

**تحولت المدينة بحسب رأي الراوي إلى مدينة كبيرة، على الرغم من افتتاحها بعد هروبه من مدينة البسيت، إذ هو مخرج منه. " انسحب كل شيء من المدينة**

المدينة الساحرة الضائع داخلها مئات الناس المسترربين، الذين هربوا من بلاد الظلمة والموت، ليضيعوا في مشاهات التشرذم والضياح، يسقط على مصيرهم الثقل من مسكن لأخر، يقتلهم الحزن إلى بلادهم، وفي نفس الوقت نسيها مع كلوس النيهيد ونسوا الخوف والموت، ليستقلوا في هوة الخوف من الموت جوعاً أو تشرداً.

تمثل الذاكرة شامسا كشاشة البحر، لكن الأول قضاء مطلق على أحزان مغير متبنيه، والثاني مفتوح على أحلام مستقبلية حيائية. فهو التناقض بين المثلث والمفتوح المبرع عن حالة الهذيان، التي تصيب الراوي عندما يتملكه الحزن، فيرى الأمكنة من منظور حالته النفسية ويسطط عليها، يلجأ إلى هذين الفضائين كلما أحس بالفرجة والخوف، فلهما يمثلان مكاناً تدفن فيه أسرارهم، فيفرغ الذاكرة الحزينة المسروقة، والتي يقصد بها المدينة والناس، وكل ما تشتمل عليه في البحر الذي يمثل الحياة.

ترتكز هذه الرواية تقريبا على فضائين مهمين، هما فضاء الذاكرة التي تمثل قراءة حميمية للماضي في ظل الحاضر، يعني استعراج الزمن الماضي في الحاضر، يشكل بناء زمنية منسوبة من خلال المشاهد الاسترجاعية المشتقة في فضائات الذاكرة، وانتقاء الأحداث التي يطرحها والمنااسبة لأفكاره المراد التعبير عنها. شارفت الدنيا على الصباح، ولا أدري سبب هذه الرغبة المجنونة للقرارة، للفردية إلى هذه الحفرة المظلمة التي اسمها الذاكرة. يساعد البحر على تسكين الماضي والذاكرة المثقلة بالمراد والموت، " أمام البصر يهد الإنسان شهية خاصة للكلام. حاولنا أن ننسى الموت للحظة، وفي كل كلمة وفي كل فطرة موجة ".

**التماهي السيري ويومييات محنة الجنون العماري**

لا يشارك السرد في رواية "ذاكرة الله"

متناقضتين لوجه واحد، فتلعب صورتهما في ذهن القارئ، وكان هذا القارئ يعيش داخلها، ويعرف كل زاوية من زواياها، كقابل زمن الاستقرار وزمن المحنة، فضاء بذلك الشارع بين زمنين مختلفين، كما دخل المجتمع بين قيم ضائعة، سارت فيها الشخصيات ثلاثة وسط مفاهيم مختلفة باختلاف الزمن، فصار بذلك الشارع مسرحاً للصراع الإيديولوجي، وصفه الراوي بالتطرف الديني وطبوغيات الصغرة الإسلامية.

تحولت المدينة بحسب رأي الراوي إلى مدينة كبيرة، على الرغم من افتتاحها بعد هروبه من مدينة البسيت، إذ هو هروب من ظلام آخر لا مخرج منه. " انسحب كل شيء من المدينة، الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان، الأبيسة، الصبيات، صارت المدينة هجاء كدورية ويون معنى داخلي. " تحولت المدينة إلى لوحة مشوهة ومملوكة بآثار الرصد، التي تحدثت بلسانها عن حصول اشتباكات عنيفة، شومت كل معالمها وقبمها بحجة تهديد المدينة، وأسلمتها من طرف رئيس البلدية، وهدمت كل معالم الحضارة والتعلم لتعوض ببقايا حطام.

تمثل باريس الهروب إلى لوجة الضيف والموت نحو الألام والضياح، كما تعبر فضاء نصيا استرجاعيا، يمر عبر لأوعي الراوي، كلما أحس بالفرجة والوصدة والضمير إلى زوجته وأسرتها، لأنه هو الصوت المهيمن في عملية السرد والوصف، الذي يحمل بين طياته إشارات تحيل على دلائل فضائية تمثل مدينة باريس، التي ترمز للحياة والنجاح، كما تحيل دلالاتها على الخوف والاضطراب، نموت فيها الذاكرة " الماضي والحاضر المرتبطة بمدينة الجزائر العاصمة، فيصعب بذلك التلازم مع طبيعتها أمراً صعباً على الراوي تحمله.

تتشرد دلائل المدينة الثانية (باريس) القابلة لمدينة الجزائر عبر الوصف الخارجي والداخلي، يكشف عن دواخل الراوي وتفسيره لمرحلة من الذاكرة والحاضر الواقعي، والناقضة للأمر وتدوق الجمال، تصفيها لمعاني نشاطا وحيوية " تبدو لي باريس من وراء الزجاج للنسي بأنفسنا الشريفة من خلال هذه النهاية الشاهقة. مدينة تصعب داخل جبال كتيب داخل هادس خائلي محاط بالتجوم.

يصور الراوي في استرجاعاته لهذه المدينة مغاربتها بالبشاعة، التي وصلت إليها مدينة الجزائر والتشوه الذي أصابها، فجعله يصر وكأنه في إطلالة على الحلم ونسيان الواقع فتشغل بذلك الجمال والراحة النفسية. "بالي باريس باردة لكنها جميلة."



التكلم، الذي يعيل على المؤلف والشخصية الجورجية، حتى أضحت هذا النص مكونا من ثنائيات ومن التناقضات والمقارنات.

يمكن اعتبارها سيرة ذاتية بالاعتماد على التداعي الحر لدرجة، تبدو فيها جلها الأحداث مفككة وغير مترابطة، متزامنة الأطراف في كل الاتجاهات، يصعب جمعها وعادة تركيبها لبناء هرم، لا تتوفر فيه عقدة واضحة، وإنما عقدة تظهر من خلال تلك الالتواءات، والفصوص الحاصل في الفصل بين الأحداث. وكان واسيني الأعرج يحاول التهديم وليس البناء.

ولم مما يزيد في إرباك القارئ، هو تصريح المؤلف بأن الرواية سردي ليوميته، التي تحيل على آنا الجمع، لأنها يوميات يعيشها كل مثقف جزائري في تلك الفترة، من نزوع لطمس الشخصية المثقفة، وإجبارها على الموت البطيء يظهر مثل روح الإبداع، إن الراوي / الشخصية هو أستاذ جامعي مثقف، له علاقة بالجامعة والمجتمع والأسرة المتكونة؛ من زوجته مريم وابنته ربما وابنه ياسين.

تتمدد رواية "ذاكرة الله" بالأساس على استرجاعية تساعد في إضائة جوانب مظلمة من شخصية الراوي، لأن هذه الرواية تركز على هيمنة الصوت الواحد، وهو صوت الراوي، لم تثر بصوت الشخصيات الأخرى بحسب هامليتها وديورها، الذي تقوم به في النص السريدي، وعلى علاقاتها المباشرة بالشخصية الرئيسية، على الرغم من أغلبيتها بحسب في دائرة الشخصية المثقفة، التي اتخذها المؤلف موضوعا لروايته، فانضخت حينها كثيرا من النص السريدي، حتى أصبح نص الشخصية المثقفة في ظل الظروف المساوية في فترة زمنية معينة.

تتابع المقاطع الروائية قصاصات من الجرائد، بل على واقعية الأحداث، يمثل النص في مثل الفكر "بوخرجة" على نفس منوال الرجل الذي أتاه بحجة العمل من قتلته، ذلك خاف "محمد الواسيني" على نفسه وعائلته، فقام بالرجل من ذلك النحي، لأنه أصبح مهجما للثقلة على حد تعبيره.

حلول الراوي / الشخصية ربط حياته الشخصية بالأوضاع المحيطة المزرية، التي عاشها الجزائر آنذاك، يمكن اعتباره تكميلا وظيفته ملء الفراغات، التي تركت صعدا إلى حين، وإضافة بعض جوانب شخصية "مريم" وعلاقتها بالمكنى الإطرا، نظرا لثقل الراوي / الشخصية بها من خلال وصف المعاناة، ومن خلال انفصالها (سفر مريم إلى فرنسا خوفا على أولادها).

يرتبط الراوي بالزمن الحاضر إلى حيل على زمن الحنة والوقت، الذي يطارد، كما يمتلكه للماضي باعتباره شخصية محورية، يعود بالذاكرة المثقلة بالمأسى والفواجع إلى الزوا، بحيث يتداخل الزمانان على وعي الراوي، فيتشعب السرد وتتعدد القصص بتعدد الشخصيات، وتختلط الأصوات لكن الصوت للمهم، يبقى صوت الراوي، الذي ينطلق في سرده من سيرته الذاتية، وسرد قصة حياته كإحالة إلى السيرة الجماعية. اعتمادا على استمادة الأحداث في الذاكرة عبر فترتين زمنييتين متشابهتين من تاريخ الجزائر هما: زمن حرب التحرير، حيث يسرد قصة طفولته وماضي البعيد، وزمن الحرب الأهلية في التسعينات كاستمادة لأحداث الخامس من أكتوبر ١٩٨٨، وماضيه القريب الممتد للحاضر والمستقبل، فتعتبر سيرته جزءا من سيرة جماعية كبرى، ينطلق في سردها من الذاكرة، التي يستخرج منها مخزونها على أسلوب التقطيع.

تضمر الذات الروائية بانسجامها داخل هذا الزمن، وضاعها في ظل الواقع المزري، إذ لم تعد قادرة على مواجهة آتبات الحياة بمواقفها، فتضمر بدميتها أمام الحياة لأنه تغير، وتغيرت معه المدينة والناس، لذلك يخلق لديها بعض مساهلات التضرع على الأوضاع السائدة، والتعوي للمحافظة على حياتها من أجل الآخرين، مما يولد لديها انشطارا أو انقساما في الشخصية، يجعلها تنهيا أشياء غير موجودة... "شعرت برغبة كبيرة كبيرة للصراخ، كنت متحميا، ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة... لا. مستحيل. هل بدأت أضلail مثل الشمعة...". من التلغون مرة، مرتين، لم أرى، قلت ربما مجرد هذيان.

تتخلل الرواية مشاهد مسخط الراوي وانتقاده لواقعه السياسي والاجتماعي، معاولا بذلك تعرية مفاسد بعض المسؤولين، الذين يخشون وراء قناع إصلاح الفساد تحت حجة الدين، كما اختار واسيني شخصياته من المجتمع والمحيط، محاولة منه لكشف خبايا المجتمع والسلطة، وانتقاد الوضع السائد بصوت الشخصية المثقفة، التي لا يختلف حاضرها كثيرا عن ماضيها. فهي عاشت ولا زالت تعيش الفهر "الشقف في هذه البلاد، يهدلوه، جرموه، عزلوه، قتلوه، واليوم يجّهزون عليه. هو أضيق حلقة في عملية التدمير هذه. يقتل ويضع مثل الخروف، ولا يمتلك وسيلة واحدة للدفاع عن نفسه".

تبدو أغلبية الشخصيات مأزومة وموتورة، نظرا للوضع المزري الذي طغى على حياتهم، والزمن الذي فيههم؛

حيث تنجهم يعودون إلى الماضي لبحث أمجاد، والبصية بحث عن تحلات سعادة، تقديم شمع دريهم، لذلك نلتم السلبية التي يحاولون من خلالها الهروب من الواقع المشي، مع بعض الإيجابيات، وهذا يدل على تجربة الراوي واسيني الأعرج وحداثة كتابتها، خاصة من خلال تضطية السرد، وتداخل الأزمنة وتشابك القصص، بحيث تجعلنا نتوه بين تراجعات الذهاب والإياب، لدرجة نتوهم فيها أن الماضي هو الحاضر، وأن شخصية يوسف تنتمي إلى الزمن الحاضر، لأنها الرواية واسيني الراوي مليلة سرده، يتقمها بصيغة الحاضر. لذلك لا يمكن التقريب بين ماضيه وحاضره.

تفهم على الرواية شخصية المثقف، التي يحل فيها الراوي موضوعا متعلق به ومالاقته بالقيم الاجتماعية والسياسية، والمادة التي يعيدها المثقف بسبب التهميش الحاصل من طرف السلطة والنظام، وبالتالي يعيش حالة على وقع زمن المسيطر الطام الذي يتحكم به، وبالتالي تحولات شخصية المثقف إلى المحور الأساسي الذي لعب الراوي على أوتار موضوع سرده، حيث يشكل التعبير عن الذات باعتباره سيرة ذاتية.

ولأن اللغة في تعبير كل شخص عن أفكاره تعدد شخصيته، والجماعة، فإن المؤلف يستخدم لغة المثقف ولغة الإرهابي، ومنه يتبين الصراع القائم بين زمن المثقف وبين زمن الإرهابي. هذا الزمن الذي أصبح فيه المثقف الواعي لا يعرب من الواقع بل يتصداه؛ شويها مقلدا أو مرتدا عن الدين معبره الموت، "ماذا ربي مليح، كان مضنيا شويها، شتم المؤمنين في كتاباته".

هي إذن لغة الإرهابي المثقفة في دائرة الجهل بالأمور الصعبة الدينية، تشبه إلى حد كبير لغة السلطة القائمة على عكس لغة المثقف محط السلام وعدم الاستسلام أمام تبار الظلم. مسور الراوي وإقعه في العشرة الأخيرة، ومكانته التي سلبت منه بعدما، كان أساس طور القيم الاجتماعية وأزهارها أصبح بطور تكريم. سبب تدميرها لذلك نراهم يضابطونه بلغة التهديد والوعيد في كل مكان. "أهيا الشويهموت مستنبحون حتى ولو تشبعتهم باستدار الكمية، فإن إل الإرهاب من أمر ربي".

لكن الراوي باعتباره نموذجا للمثقف، لم يستعمل إلا لغة التحدي والبلاغ عن الوطن ولو بالغم. لأنه لا حيلة له سوى الكتابة في ظل إسكات المثقف ومعالها. حتى أن السلطة كانت تصير في مشاربها ضد التبار، الذي يصبح فيه المثقف من خلال



آنذاك، وفي الصمت وما يشبهه، مما تقتضيه الرواية في هيجال، ويتبدى تصوير الفجائية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين القسبي إلى صورة الجزائر الحضرية، داخل نسج الرواية كله... أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار، حتى أبسط الخطابات صبرا تشكك فيها، مراجعنا انكسرت، ضخمنا حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا، وما هي الدنيا تضحك علينا، ماذا بقي من الاشتراكية؟ من المروية؟ من المستقبل؟ من السعادة الوطنية؟

### شعرة الذاكرة.. شعرة الرواية والتفاسد الألوان

تقترب الكتابة الروائية الجديدة جمالية اللغة، في محاولة للانزياح عن اللغة الروائية العادية، إلى معانقة لغة الشعر، وكسر الحواجز الفاصلة بين جنس الرواية والشعر، فليتحدا مكونا نصا تكمن جماليته في غموضه، كما تتداخل الأزمنة وتتماهى نحو إنشاء بنية تعزى جمالياتها إلى اقترانها بالهذيان واللوحى، بالخاص بالماضي، بالواقع والتاريخ.

يكشف الزمن في "ذاكرة الماء" عن شعرة المجاز والتلميح دون التصريح، تتساقط اللغة بين هذا وذاك، وبين دال ومدلول، ينجس المعنى بانتظار حارئ، نحرير، يستطلع تلك الرموز، وتكتيك البنى السردية والإمساك بمسارها.

في لغة شاعر انكوى بنار الخوف والمأساة، يمر بها عن لحظات هاربة من فطائر النسيان، من خلال تولد اللحظات، بين لحظة مضت وأخرى أرقت، تعيد الزمن الأولي بمفهوم مغاير حسب الأوضاع.

كما يبرصد قصص شخصيات ورقية، يمكن تجسيدها على أرض الواقع، إضافة إلى متغليات شعرية، نابعة من صميم قلب مثالي، لتشير معالم مدنيتها، ووجود أسدافها وأقربائه، فيتداخل ذلك النص السردى بالشعري، لينتج تشبيها ونشيجا حارا، ومحفلات فاصلة تتوقف عندها القارئ يلتقط انتمائه، استعدادا لغماره جديدة في القراء، من أجل اكتشاف أسرار الكتابة وبكارة اللغة... أكتب لي أي شيء تراه مجمل، أريد احتسابك في الكتابة، وليس واجباتك، أكتب أو لا أكتب الكتابة مسافرة داخل الحقيقة واللوحى ومن كل المستحيلات.

تطفو الدلائل الاستعارية والعبارات المجازية على صور شعرة، تكاد تلغى

في الكتابة على على جهيلان المدينة وعلى مؤخرات تكمسيات الأجرة... يا بنتي الاستعمار استعمار فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الزواء ومنعوا من تدبير شؤونها، تقاطلت على بصرها ويرها ليس حيا فيها، ولكن حيا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممثلة.

تتضمن الرواية قضايا اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية، تتقاطع مع تقنيات سردية مشكلة بنية سردية مشتتة، يصعب تحديد كل قضية على حدة، وهذا راجع للرؤية التحرييرية التي اعتمدها المؤلف في كتابة روايته، المستمدة من الرواية الجديدة، التي ظهرت بفرنسا، والتي تحاول كسر التقاليد السردية، واستعمال كم مائل من المعارف الزمنية المتداخلة مع الزمن التاريخي، والدعم لوجوده خاصة من خلال مغزون الذاكرة.

حول واسيني الأعرج رواية النص إلى مبنى درامي، شأن المسرحية التي تصافد على وحدات تحقق المحاكمة، هناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن واحد، هو يوم واحد من حياة مثقف جزائري، داخل جهم الحياة اليومية الوالفة في الإرهاب، والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة.

وما دامت الجزائر شارقة في المهام والدماء الفزيرة من سيف الإرهاب، وكان القسم الأول "الوردة والسيف" بابا لذاكرة مغموسة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جهم الحياة اليومية في جنات المدينة، تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتماهى بها رؤية الفجيرة الكابوسية: من الخوف والقلق والحزن والرهب والتشكك إلى الاختناق بمسور القتل.

"لم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأتصرع في داخلي، وأهبطه ملهم من تقخيمني التي لا معنى لها، فقد قتلت نفسي وأنا حي". يتعزز النزوع الدرامي في "ذاكرة الماء" بمظاهر شديدة الدلالة على مأساة الحياة في الجزائر وفجائيتها، وكأن الرواية بتلاونها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر، ومصارها القيمية الحقبة في رحلة الموت للنشر، وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المناسي الإغريقية "البرولوج" في نبوة المرافة حول ما سيكون وما كان... "وها هو الزمن الميت يعود ويمثل رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات، التي أركبها مجبرا، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ".

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطردة في فجائية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بالإرهاب وتواطؤ النظام مع القتل

مصادرها، لكل أنواع الكتب التحرييرية، اعتبرتها كتابا شيوعية تمس الدين والبلوة، من بينها رواية الراوي التي اعتبرت من الكتب الخطيرة في ظل الموت، لأنها تتابع المشكلات الاجتماعية، إضافة إلى المشكلات السياسية والأمنية، فبمها كان الرقيب في الأنا الآخر انتقل ليسكن أنا الذات.

من خلال نزعة النص السردى الواقعية، تبين لنا أن الزمن المتحدث عنه، والأحداث التي دارت قمع على حيزين: يقع الأول في الثمانينات والثاني في التسعينات، وبين هذين الحيزين لم تتغير حالة اللغف بالرغم من أن أسلوب النصح الممارس عليها قد تغير، فلم يبق منها إلا الشعارات والخطابات "أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار حتى أبسط الخطابات تشكك فيها، مراجعنا انكسرت ماذا بقي من الاشتراكية، المروية؟ الثورة المستقبل؟ السعادة الوطنية؟".

يوضع الراوي إيديولوجيته المتناقضة مع الإيديولوجية السائدة في المجتمع، والتي تسيطر عليها السلطة تحت قضية عامة، هي الفساد السياسي والتلاعب بورقة الدين، وتحاول ترجيع الكفة، فتتشابك الإيديولوجيات وتنتج ثلاثيات عبر تلاوب سردى يتعدد باختلاف زاوية النظر، وسيطرة الراوي السردى أولها إيديولوجية الراوي، ثنائها إيديولوجية الإرهابين، ثالثها إيديولوجية السلطة اتجاه المجتمع والشعب.

والمنهوس من لغة الراوي وخطابه، و هيمنة إيديولوجية إسلامية في فترة المشربة الأخيرة، يخفي النظام فيها تحت غطاء الدين في قبلمه بممارساته وغير مثال لى ذلك، هو رئيس البلدية ومهنته أسلمته الخدية بفتاح الهيمية القديمة في عصر الديمقراطية وفرض السيطرة، حيث نجده قد زواج في خطابه بين الدين والندى، وبالتالي أنزاع إيديولوجية عن مفهومه للعداء، هو تبنى بعض نفاياها المنتشرة فوق بؤد القوانين، أنا رئيس البلدية وتخرجه الوقت التي نتي.

يؤكد الراوي على عصر المشابهة بين الاستعمار الفرنسي للجزائر واستعمار الإرهاب، هو إذن إرهاب بالماضي وإرهاب بالحاضر، مع اختلاف الأهداف والنتائج والأساليب، ولكن المفهوم واحد، فقديم كانت الخطابات الوطنية هي اللبنة الراسخة التي لعموها، لكنها تغيرت في الزمن الحاضر إلى خطابات دينية، ومحاولة نشرها حتى وإن كانت الوسيطة،



مسيورة الأحداث، وتفتتح على نظام سردي متذبذب، وعلى خطاب قائم يحيل على زمن الموت والمحنة، عبر مسؤولون داخل كإشارات شعرية، وتساؤلات جوانية حول المفقول واللامفقول، والواقعي والمفقول اللذين يشكلان نسجاً ملتصعاً، يزيد في جمالية المحكي ككلمة مبنية. كما ينسج كلمات تسبح في فضاء النص لتماثل الشعر في زمن مسكون بلوث والهواجس، بدايته الصفر، وتساير نهايته المحتملة إلى ما لا نهاية نحو معادلة ذات مجهول، كل هذا بافتتاح زمن سردي على زمن شعري وأزمة أخرى متددة. .. أحياناً أنا نفسي لا أفهم. شيء مما يشدني إلى هذه الفسادة، ربما كانت صادية مخفية في الأعمق، ربما كانت الرغبة في الكتابة، أعني البحث عن تجربة دونكيشوتية أكثر منها تجربة وأعية ..

تبرز براعة واسيني الأعرج في إنتاج شعرية تلبس بالخطاب السري، يتحول فيها الزمن إلى معادلة بين الماضي والحاضر، والموت والحياة، صير زمن حلزوني بالتساوتات ومماحكات لنفسية، يتنازع فيها مآلأ الواقع والخيال، والسرد والحوار، والوصف، فيقتدر بذلك الزمن بالصمت المصمت، وبانسحاب الذاكرة، فتصنع رجراجة كأنها تستغرق زمن جهل بكلمة فابل للإعراض بسرعة مثقلة .. ولها لعل ذاكرة أو ذاكرتي أو بعض منها ذاكرة جهلي، الذي يفرض الآن داخل البشاعة والسريعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتبين أنه لا بديل عن الثور سوى الثور في زمن قائم، نزلت ظلمته على الصبور، لتستأصل الذاكرة قبل أن تلعس الميون ..

يلجأ الروائي واسيني الأعرج كثيراً إلى التصويرات الإيحائية والرمزية الشعرية، وأضاف إلى النص بعداً شعرياً متعلماً، ينزاح نحو لغة يومية عادية، تشير إلى إيهامات واقعية، تساعد على تصوير الواقع المرئي الذي يفرض نفسه على وعي الراوي، لم يجد له مخرجاً في التغيير، لذا جاءت صور المستقبل تقتدر بصورة القمامة والتشاؤم، باعتباره من كتاب الرواية الجديدة برواية تبار الوعي، الذنون يرون العالم بمنظار خاص، يحاولون من خلاله تحليل وضع ما وطرح موقفه إزاءه، عن طريق تقنيات جديدة، أو بالأحرى بأسلوب جديد وسعولة التفتير، ولو أنهم يتباطون بمستقبل تزداد فيه الأوضاع سوءاً، .. سيأتي زمن لا يعرف الواحد فيها صاحبه وأخاه وسينيته وفريته، وربما بلاده، الكل خلف من الكل ..

## تبرز براعة واسيني الأعرج في إنتاج شعرية تلبس بالخطاب السري، يتحول فيها الزمن إلى معادلة بين الماضي والحاضر والموت والحياة

وضمن معالجة قضية المثقف المهشم، حيث يركز الوصف أساساً على المميزات الشخصية للشخصيات، والتي تبين الحالة الواقعية وتأثيرها عليها، حتى تكاد الحركة الكثيرة أن تغلظ وظيفة الوصف، وفي التفسير وتجسيد الحس المسائي للوضع. .. يوصف رجل بطبيعة نادرة وجنون استثنائي، يمشي بسرمة، يقرأ بسرمة، وكلما ياكل بسرمة، ويتأمل بمق وجنون، وكما حزن واختلطت عليه الأمور، يقول بشكل جاد، مبرراً عن عيون تغطط فجأة ألوانها - يا يارب هذه البلاد لم تتغير عادة واحدة من ممارساتها - الذي يشغلي فيها ليست الاغتيالات، فانا أعرف أنه يتم ترتيبها بشكل متقن، ومن طرف جماعة يبرفوننا جيداً، ويملكون كل التفاصيل والمعلومات غنا

إن وضع اللون مثله مثل اللغة، يكون صادة نتيجة لتصوير قبلي، مما يوحي بأن تصمد ألوان غلاف رواية " ذاكرة الماء " مستوحى من أفكار قبيلة جسدتها رؤية الكاتب على مستوى اللون، الغاية منها بث رسالة معينة إلى القارئ. إن الألوان علامة خاصة ومبرزة تميزها عن بعضها البعض، وهذا ما يجعل قراءتها تتعدد وتباین. كتب المنوان الكبير بالأزرق، وهو المعروف بتغييره عن سمو الأخلاق في لغة الألوان، والمنوان بهذا اللون يشتغل اشتغالا دلاليًا إيحائيًا، إنه لون البحر، لون الماء وزيقة السماء، إنه البحر الذي يحل حيزاً كبيراً في فضاء الرواية، إنه صديق مخلص للبطل ويرتبط ارتباطاً وثيقاً، إنه فضاء لتأمل إنه للجلج والمقى. وتتطابق هذه الدلالات الإيحائية مع النص.

كتب المنوان الهامشي باللون الأحمر، الذي حيل على الصراع الدموي، مما يوحي إلى أن الأحداث، التي تصورها الرواية من المتوقّع أن تكون دموية، فالعديد من المواقف

قد غلبت عليها وتحكمت فيها لغة الدم، مما يجعل المسألة عميقة والفاجعة اليمية. وقد كان اسم الكاتب باللون الأحمر في أعلى الغلاف، مما يجعله عنصراً من عناصر هذا الصراع، إنه قد عاش هذه الحرب الدموية على أرض الواقع في جو نفسي متأزم.

أما اللون الثالث الذي تضمنه الغلاف، فهو اللون الأبيض الذي يشكل مساحة كبيرة من الغلاف، بحيث كان القاعدة التي كتب فوقها المنوان واسم الكاتب، مما يوحي بأن الأمل أكبر أن تقتاله رصاصة طائشة، إنه البياض الذي يدعو إلى الأمل والسلام والأمن والاستقرار.

إن تصصور هذه الرواية الواقع والتاريخ بطريقة شاعرية مفرية، تماهى مع الخيال وتخلق عبره نحو عالم مغاير، تكون أزمنة متداخلة، لأنها تعتمد على الذاكرة المزدحمة ووعي الشخصية وتغير أحوالها، باعتبار هذا الحاضر امتداداً للماضي والجسد من بعض القصص، التي أصبحت رائجتها تثير الحساسية، ولكها تمثل التاريخ والواقع، الماضي والحاضر بالنسبة للراوي / الشخصية، حتى أنه أصبح لا يستطيع الاستغناء عنها، لأنه يعتبرها ذاكرة مرجحة نصيفة به إلى ما لا تقدر الأوصاف. .. لقد صرت عاجزاً عن لمس كل هذه التفاصيل وهذه القصص، التي مرضتني وأزادت من حساسيتي، صارت كالحبر، حفرة مظلمة بدون قاع لا أنا تخلفت منها وعشتها نهائياً، ولا هي تخلفت مني فشتتني وتبعثت الفراغات، لا هي عاشت بدوني ولا أنا استطعت أن أسلم فيها ..

وهكذا تبرز في الرواية صور الانتقاد اللاذع والتهكم والدمامية المريرة من مبنى هذه الفجائية، لدى تشرعيه للسلطة وللعجالات الإسلامية، والتاريخ السياسي القريب والبعيد، " قول " ذاكرة الماء " هي اشتغالها السري ما يمد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولا سيما سمي مؤلفها على انتظمتها في الكتابة الأولية بذاتها، وهي تتسلق في نوعها الخاص، وتوأم بين مستويات سريّة ولغوية متعددة، تعبيراً عن فجائية الذات الروائية في الجزائر.

✽ كاتب ونقاد من الجزائر

المصدر:

(١) - واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحبر، الجزائر



مؤلفات، تمت ترجمتها عن الإنجليزية، أو الفرنسية، ومنها كتاب نظرية الدراما لبيرت زوندي (١٩٧٧) والنظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، الذي ترجمه جابر عصفور (١٩٩٦) ونظرية الرواية لجون هالبيرون الذي ترجمه محيي الدين صبيحي (١٩٨١) ونظرية الأدب لرينيه ويلك وأوستن ورن للمترجم نفسه (١٩٧٢) وكتاب نظرية الأنواع الأدبية لفونكت الذي ترجمه عن الفرنسية حسن عون في جزأين (منشأة المعارف الإسكندرية بلا تاريخ) علاوة على فصل لرينيه ويلك في كتابه مفاهيم نقدية الذي ترجمه محمد عصفور، وصدر في الكويت (١٩٨٧).

على حين نجد الكتب التي تتحدث عن نظرية الشعر، أو نظرية النثر، أو نظرية القصة، أو الرواية، أو الحكاية، أو المسرحية، في الأدب الأجنبية كثيرة بما لا يقاس. ولهذا فإن صدور هذه الطبعة من هذا الكتاب يؤكد حقيقتين، أولاً: حاجتنا الماسة إلى هذا النوع من الكتب، والثانية: أن نقاد الطليعة الأولى منه دليل واضح على تلك الحاجة.

في الفصل الأول من كتابه يصعد المؤلف الدلول المسم لا مصطلح نظرية الأدب، وبين حدودها، وغاياتها، فهي مزيج من الخطر العلمي، والذوقي، الذي يمس بالآدب، من حيث نشأته، وطبيعته، ووظيفته. والبحث في نشأة الأدب تعنى الكشف عن الملائق القائمة بين العمل الأدبي وصاحبه الأدبي. في حين أن البحث في طبيعة الأدب تهتم ببيان جوهر العمل الأدبي، وسماته، وخصائصه، التي تميزه عن غيره من الأقوال، والكتابات، فهل هو معاكاة مثلاً أم تعبير، أم خلق، أم انعكاس للواقع في وعي الأديب؟ وأما البحث في وظيفته، فهتم بتحديد نمط الملائقة التي تنشأ بين العمل الأدبي وجوهه، أي: بين تأثير هذا العمل حين يقرؤه، ويتلقونه، جماعة، أو أفراداً. فهل يقتضي بإدخال التسليمة والمتعة في نفوسهم، أم أنه يحرضهم على التماس التفتير، ويدعوهم إلى تجاوز الماسي، والمنح؟ أم يطهر نفوس مشاهديه من النزوع إلى الجريمة والشر؟ وتبما لهذه المجالات، التي تهتم بها نظرية الأدب، نجد المؤلف يقفنا في الفصل الثاني من الكتاب على ما كان من مساجلات تتمثل بنظرية المحاكاة imitation بدءاً بأفلاطون، مروراً بأرسطو طالس، وانتهاءً بالدرسية الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة عند هيليب سيني، وألكسندر بوب، وجون

## نظرية الأدب

### في كتاب لشكري ماضي

د. إبراهيم خليل \*

المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدرت الطبعة الثانية من الكتاب القيم "في نظرية الأدب" للدكتور شكري عزيز ماضي أستاذ الأدب والنقد في جامعة آل البيت. والكتاب الذي كانت قد ظهرت الطبعة الأولى منه عن دار المنتخب العربي في بيروت سنة ١٩٩٣ كتاب ضخيم يقع في نحو ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير موزعة في مقدمة وستة عشر فصلاً، ومسرود بالمصطلحات الواردة فيه، فضلاً عن ثبت بالمصادر والمراجع العربية والمترجمة.



ولا بد من التنويه، ابتداءً، إلى ندرة الكتب العربية التي تبحث في هذا الموضوع على أهميته، هيأستثناء الكتاب القيم الموسوم بعنوان مقدمة في نظرية الأدب لمعيد المنعم تليمة (١٩٧٦) وكتاب فن الأدب لسهيل فلماوي (١٩٥٢) وكتاب محمد مندور الأدب وهنونه، وكتاب عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه وكتاب فن الشعر لإحسان عباس (١٩٥٤) وكتاب نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.. لرشاد رشدي (١٩٧٥) وكتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض (١٩٩٨) وكتاب مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لرشيد يحيى (١٩٩٤) من المغرب، وكتاب مساهمة في نظرية الأدب ليوسف سامي اليوسف، نقول: باستثناء هذه الكتب الأصلية، لا يجد الباحث في المكتبة العربية سوى فصول متناثرة في كتب، أو



درايدن، ويوالو، وغيرهم ممن ذكرهم، وذكر أراهم، أو لم يذكرهم تجنباً للإطالة، وحرصاً على الإيجاز، والاختصار، والتكثيف.

#### معضلة الأطلطون:

ولا بد من التذكير بأن المؤلف عرض أراء أطلطون (٤٢٧ ٢٤٧ ق. م) بوضوح اعتماداً على ما اقتبس منه من الكتاب المأثور من الجمهورية، الذي نقله إلى العربية حنا خيان، وبعض ما عرّبه منه لويس عوض في نصوص من النقد عند اليونان (١٩٦٥) وما ورد من تعليقات ذكية انتفع بها المؤلف في كتاب فن الأدب للذكورة سهر القضاوي، ولا ريب في أن ما ذكره أطلطون عن الشاعر في جمهوريته، ومساوئاته، قد الحق الأدي بالشعر، ووصفت أفكاره التي آلت إلى طرد الشعراء من الجمهورية الفضلى شر طردة، بمعضلة أطلطون، وظلت المحور الذي تدور حوله الآراء النقدية حتى بداية القرن التاسع عشر. ولما كان أرسطو (٣٨٤ ٣٢٢ ق. م) ذا نزعة فلسفية تجريبية مغايرة لمذهب أطلطون المائل، فقد اختلفت بسبب ذلك آراؤه.

صحيح أنه لم يرفض فكرة المحاكمة، رفضاً شاملاً، ولكنه أوضح أن الشاعر لا يحاكم بالشعر، بل بغيره، ولا يحاكم الناس كما هم، بل بظهورهم أحياناً، أو أسوأ مما هم، وفي النوع الأول يكتب التراجييديا Tragedy وفي النوع الثاني يكتب الكوميديا Comedy. وزاد على ذلك مؤكداً أن الشاعر المسرحي يحاكم التماذج الكلية، لا الجزئية، أي الحياة المثالية، لا الواقع المشوه الذي هو أصلاً تقليد لما خلقه الإله الخالق.

وعزا إلى الدراما الشعرية دوراً خطراً في تهذيب المجتمع، وتحريره من النزوع الأخلاقي السلبى، فمن طريق الشفقة Pity وإثارة الخوف Fear يحدث لدى المتلقي ما يشبه التطهير Catharsis أي أنه بمشاهدة ما جرى أمامه ليليل المأساة من سقوط، وما لحق به من عذاب إلهي، يرتدع، فلا يقدم على شيء من شأنه أن يفسد الأدي.

وإذا كان أطلطون قد سلب الشعر كل فضيلة ممكنة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعده الملاحم، والمأسى، من الفنون الجديرة بإصلاح المجتمع.

وهنا نلاحظ المؤلف أن نظرية المحاكمة، في جمهوره الأولي، ضربت صفحاً عن البحث في ذاتية الشاعر، وصوافطه، وخياله، واتسماته الاجتماعي (١) .. واهتمت

## إذا كان أطلطون قد سلب الشعر كل فضيلة ممكنة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعده الملاحم، والمأسى، من الفنون الجديرة بإصلاح المجتمع.

بدلاً من ذلك بالحكمة والشكل، ولا سيما الشكل التراجييدي، الذي وصفه لنا أرسطو، وصفاً دقيقاً، في كتابه فن الشعر Ars Poetica. على أن المؤلف فاته أن يذكر بما كان قد ذهب إليه أطلطون في محاورته الشيطانية الموسومة باسم إيون أمر وهو شخص شكاً إلى أطلطون أمر الشعراء الذين إذا سألهم عن معنى شيء في أشعارهم وجدهم لا يقدرّون على شرحه، وتفسيره، وسأله عن الأسباب التي تجعله متجنباً لشعر هوميروس خاصة، فيؤديه أداءً جيداً، ويمتطيع تفسيره، ببراعة، لا يجدها في نفسه حين يتعلق الأمر بشعر شاعر آخر غير هوميروس. فحين هذه المحاورة تطرق أطلطون إلى شيء جدير بالاتفات، وهو أن الشعراء ينعتقون عن وحي، لا عن إرادة، وأن ريات الشعر من اللواتي يفتنن الشعر في قلوبهم، فيجري على أنسنتهم من غير أن يفهموا ما يقولون، وهذا في رأينا حجر الزاوية في نظرية الإلهام أو الخنس، وذلك شبه يتصل بذاتية الشاعر وصوافطه، ومصادر العمل الأدبي، ومنابع صورة.

#### نظرية التعبير

وقد انتقل بنا المؤلف في الفصل الثالث إلى ما يصرف باسم نظرية التعبير Expression Theory دون أن يمسر بالاستدراكات اللاحقة على نظرية المحاكمة.

وكأنه لا يرى في ذلك أهمية توجب أن يمرض آراء الشاعر الروماني هوراس، وكتابه فن الشعر، الذي نقله لويس عوض إلى العربية، وظهر مطبوعاً في مصر (١٩٧٠) وفيه نحا نحو أرسطو في فن

الشعر، ولم يتوقف عند لوجانيوس، وآرائه التي عبر عنها في كتبه المثير الأسلوب الرقيق، وعزا المؤلف فكرة التعبير إلى كاستط (١٧٣٦ - ١٨٠٠) وميجيل (١٧٧٠ - ١٨٢١) وهما ألمانيان، باعتبارها البديل النظري لفكرة المحاكمة عند المتقنعين، ولكن أول من قال بفكرة التعبير هو في حدود ما تعلم الكسندر بوب Popp (١٦٨٨ - ١٧٤٤) في منظومته النقدية An Essay on Criticism التي صدرت الطبعة الأولى منها في العام ١٧١١ فالتعبير عنده هو البنية المتخيلة التي يفترعها الشاعر لمرض من خلالها حقائق العمل الأدبي، وهي البنية المشتعلة على الحبكة Plot والأسلوب Style. ومفهومه للحبكة لا يختلف في واقع الأمر عن المحاكمة، لأنها تطوي على مفهوم أساسي نُسب عليه أرسطو، وهو تنظيم الحكاية، أو الأسطورة، تنظيمها يجعلها مشكلة للواقع، وقادرة على إيهام القارئ، أو المُصاح، بأن ما ترويه قد حدث فعلاً، أو أنه على الأقل مُمكن الحدوث، والوقوع (٢).

وخلافاً لبوب الذي استعمل كلمة التعبير عوضاً عن المحاكمة، استعمل جون درايدن كلمة أخرى هي التعبير recognition وزاد على ذلك بعض الفلاسفة الرومانسيين من أمثال شليغل فذكروا أن الأدب تمييز عن الذات، وأما المؤلف فقد رأى في مقولات كاستط، التي تتلخص في أن الفن، والأدب، تقديم جميل لنسبة ما، الكلمة الفصل في الموضوع، مع أن نظرية التعبير لا تتسق، في الواقع، مع مقولات كاستط، وهي أقرب إلى مقولات شليغل الذي كان تأثره في كولريج (١٧٧١ - ١٨٤٢) قوياً جداً. ولا يستطيع القارئ أن يتجاهل الجهد الكبير الذي بذله المؤلف في توضيح آراء وريزورث، وكولريج، وموقف كل منهما من اللغة الشعرية، والموسيقى، والموضوع، والمعاطفة، وإن كان الثاني يخالف الأول في أشياء عدة، إلا أن أبرزها موقفه من الخيال عامة، والخيال الخالق Imagination بمفهومه خاصة، مع التفرقة بينه وبين الخيال الأولي، أو الوهم fancy، والتعريب الذي يعجب له القارئ أن المؤلف، مع دقته في الحديث عن موقف كولريج من الخيال، لم يشتر ولو بكلمة واحدة، لنسبة آخر أهم به، وأعطى عناية شديدة، وهو وحدة التعبير، التي سماها كولريج الوحدة Organicism. وقد استقصى بدلاً من ذلك فكرة التعبير عند كل من شليغل،

بالتالي، عن محيطهما الاجتماعي، والثقافي.

#### نظرية الانعكاس،

في الفصل الخامس يواصل المؤلف عرضه المقتضب للنظريات الأدبية، يقيف بنا عند نظرية الانعكاس، التي تخالف النظريات الثلاث السابقة: المحاكاة، والتعبير، والخلق، بتأكيدهما أن الأدب، بصفة عامة، انعكاس حتمي للواقع في وعي الكاتب، والأديب، والفنان، فالتصور الذي تقوم عليه هذه النظرية هو قيام الواقع على مستويين بنائين، هما: التحتي أو السفلي، وهو العلاقات المادية بين القوى المنتجة والإنتاج نفسه، والبناء الفوقي، وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة، وثقافة، وحواسين، ووسائل، وأفكار، وفنون. ولما كانت العلاقة بين المستويين علاقة جدلية (ديالكتيكية) أي أن كلا منهما يؤثر في الآخر، ويتأثر به، فالأدب إذا شاء الأدبي ذلك أم أبى، ما هو إلا انعكاس لما يتخلله البناء التحتي في البناء الفوقي، أي أن الأعمال الأدبية والفنية شديدة الصلة بالواقع، لكنها لا توصف بالواقعية إلا إذا كانت تركز تركيزاً شديداً على عوامل التعبير، فإن اكتفت بتوجيه المصالح على ما هو عليه، مثل المرآة التي تعكس ما يقابلها من أشياء فقط، فهي أدب طبيعي لا وأقي.

وقد سمرت هذه النظرية في مراحل أوضح لنا المؤلف بعضها وذكر بعضها من غير توضيح، فقد نوه إلى اختلاف لوكاش عن بيلخانوف، ولكنه لم يوضح لنا طبيعة هذا الاختلاف، واستداده، وتأثيره في لوسيان غولدمان Goldmann الذي تكلم عنه في موقع آخر من الكتاب (٤) ولم يفته أن يتكررا ببعض ما أخذ على نظرية الانعكاس. ومن ذلك تأكيدهما على الصلة بين الأدب والمجتمع، تأكيداً لم تلحظ فيه طبيعة هذه العلاقة ولا شكلها، ولا مداهما. كذلك يبعد في نظرية الانعكاس، التي تنكر أهمية الفرد، ودور الفنان، والأديب، نظرية متصلة في آرائها، فمن لا تستطيع أن تفسر لم يوجد أدبيان في ظروف متشابهة وفي شرائح اجتماعية متجانسة، ومع ذلك نجد نتاجيهما مختلفين، فإنكار العوامل الفردية يحول بيننا وبين فهم العملية الإبداعية على الوجه الصحيح.

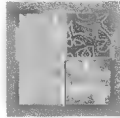
#### إشكالية التجنيس،

ويمكن القول إن الفصلين السادس والسابع من هذا الكتاب لا ينسجمان تماماً

## نظرية الأنواع الأدبية

عنه وسنتاني

2 صحت محاور



المرآة  
الشرقية

والموافق، دور كبير أو صغير لوجب ألا تختلف الخصائص والتجربة واحدة، من هنا فإن الشعر خاصة، والأدب عامة، ليس تمهيرا من الانفعالات ولا تجسيدا للمواقف، وإنما هو إداع، وإبكار، وخلق، أداته اللغة.

ومن هنا قالوا بفكرة المعادل الموضوعي Objective correlative وهي الفكرة التي أوجعها المؤلف عن إليوت (٣). واليهما يعزى وصف هذه النظرية بنظرية الأدب الموضوعي. والمؤلف بطبيعة الحال يخالف هذا الفريق من النقاد الذين قالوا بما يسمى نظرية الخلق، إذ هو لا ينكر الدور الذي تتخاض به المشاعر، والاتصالات، في صياغة العمل الأدبي، ليس من حيث المحتوى، حصص، بل من حيث المضمون كذلك، ويخشي، في نظر الدكتور ماضي، أن يؤدي تمهيش المؤلف، وفقا لما قدمو إليه هذه النظرية، لعزل العمل الفني عن الفنان، والأدبي عن الأدبي، وعزلهما،

وهيغل وهو فيلسوف ألماني وتجاوز آخرين من بينهم غوته، الذي لفت الأنظار إلى الجانب الفردي من العمل الأدبي، وفيكتور هغو، الذي دما في مقبلة مسرحيته المشهورة كرومويل إلى التحلي عن الوحدات الثلاث في المأساة، وهي من بقايا نظرية أرسطو.

والمؤلف، بملاحظاته على نظرية التعبير، يؤكد أنها فصلت بين الأثر الأدبي والإطار السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، وجعلت من التركيز على فردية الأديب وانفعالاته، ومشاعره، وخياله الخلاق، وما لديه من استعداد فطري للتحلي عن العقل لصالح الوجدان، مادة يستقيها الناقد فيما يكتبه من دراسات، ومصفقات، عن الأدباء، مما أغنى النقد الشعري، الخالص على تراجم الشعراء، والأدباء، والكاتب.

ومما هو خلاق بالذكر أن نظرية التعبير هذه، كانت قد أثرت تأثيراً كبيراً في النقد العربي عند مستهل القرن الماضي، ولا سيما في النقد الذي كتبه جماعة الديوان، وبعض نقاد المهجر، مثل ميخائيل نعيمة في كتابه الغريال (١٩٢٧) يقول العقاد في واحدة من مقالاته التي تضمنها كتابه يمانونك : "الأدب تعبير، والتعبير ضالة مقصودة، وغاية كافية منشودة، لا يبيها أن تتفصل عن مسائل الفانيات، ولا فريق بين الأدب للمبر بظنه ونثره، عن الموسيقى للمبر بالبحانه ونغماته، فكلهما في صنف النفس الإنسانية في حالة من حالاتها.. (ص ١٧٧) على أن المؤلف تجاوز عن هذه الظاهرة، ولم يشر إليها على الإطلاق.

#### نظرية الخلق،

ويؤكد في الفصل الرابع أن ترميل البرجوازية أدى إلى إعادة التفكير في قيمها الأدبية، والفنية، مما شجع كثيرين، بعد زمن من ظهور نظرية التعبير، إلى الشك في مدى صلاحيتها للإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها العمل الأدبي، فتجد A. S. Bradley مثلا يؤكد أن التجربة الأدبية الشعرية غاية في ذاتها، والحكم عليها لا يكون بتتبع حياة المؤلف، ولا في معرفة الموضوع الذي تدور حوله، فذلك شيء لا قيمة له، ولا معنى، ولا أساس للقول بأن الشعر هو نتيجة حتمية للظهور، والمواقف، فقد تصدر قصائد عدة عن موقف شعوري واحد، وتجربة واحدة، ومع ذلك نجد لكل قصيدة طابعها الخاص، ولو كان للمشاعر، والتجارب،

مع الفصول التي سبقتهما، ولا مع تلك التي تلحق بهما. هاولهما يتحدث عن نظرية الأنواع الأدبية كاشعور، والنشر، والفناني، والملحمي، والدرامي، منتقيا بما جاء عند أرسطو، ومن تجسوه في هذا الشأن، وثانيهما يتحدث عن التطور في الفنون الأدبية، وأنتراض بعضها ونشوء أخرى، مذكراً بما كان قد ذهب إليه برونتيسير الذي طبق نظرية داروين في النشوء على الأجناس الأدبية، شمرًا ونثرًا، القديم منها، والحديث، وقد أشرت إلى عدم الانسجام بين الفصيلين وبقيت الفصول، لأنه خرج هيهما، وصدل، عن استقصاء النظريات إلى الحديث في شائين عامين، يحتاج كل منهما إلى تقطير جديد، فما يفرق بين الشعر والنثر، أو بين الرواية، والقصة، والأصومعة، والحكاية، وما يفرق بين الملهة، والمأساة، والساير، والدراما البورجوازية، والمهودراما، أمور شديدة التعقيد، وتحتاج من الباحث إلى طويل نظر، ولكنه أجمل ما جاء من الأنواع في قليل جداً من الكلمات، وكذلك ما جاء عن التطور في الأدب، ونحن لا نقول هذا بداعي الانتقاص من قيمة الكاتب، ولكن الدكتور شكري حاضي، بما عرف عنه من الإطلاع الواسع، والبصيرة النافذة، والخبرة الناجزة، والفضل الذي لا يمحى في هذا الباب، هو ما يدفع بنا إلى نعت نطرح لهذه الفقرة، لعله، إن هو أعاد طباعة الكتاب، مرة أخرى، يتنبه إلى هذا فضيض إليه من الزيادة، والتوضيح، ما يجعل مدين الفصيلين متطابقين مع العنوانين، التطور، والأنواع، فطور الأنواع ونظريتها تتجاوز هذا من الزيادة، والملحمي، والدرامي. فذلك تصنيف عفى عليه الزمن، ونحن الآن أمام تصنيفات جديدة يرفض بعضها حتى فكرة التصنيف، ونكتة النوع الأدبي، مثلاً هي الحال عند جيرار جانيث.

علاوة على ذلك، تطرق المؤلف في هذا الفصل الأساس للأنواع في الأدب العربي، وهو موضوع يتحدث عن لاحقاً في الفصل الرابع عشر الذي وسمه بعنوان: نظرية الأدب في التراث العربي، ولكن الأثر الضئيل لديه هنا وضعت مقلوباً، فبدلاً من أن يتطرق لنظرية الأدب في التراث مع الفصول من ٧-١ استكمالا للمعاصر التاريخي لهذه النظرية، اتجه إلى الحديث عن القصة، والمدرجة، وبعد أن عدل عن التتبع التاريخي إلى الحديث عن النظريات المعاصرة، عاد بنا إلى الحديث عن التراث العربي، مما ترك فجوة في الموقعين.

على أي حال أفرغ الدكتور حاضي جهد

## الأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية بلا ريب متمثلة للواقع، وهذا التمثيل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكتاب.

في الفصول من ٨-١٢ نتبع ما يمكن أن نعد امتداداً لنظريات التمييز، والخلق، والانعكاس، ففي الفصل الثامن: الأدب والإيديولوجيا نرى في حديثه امتداداً للفصل الخامس حول نظرية الانعكاس reflection theory فكل عمل أدبي ينطوي على موقف إيديولوجي، وتعد مواقف الأدياء انعكاساً لتنوع انتماءاتهم الإيديولوجية، والاجتماعية، فالأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية بلا ريب متمثلة للواقع، وهذا التمثيل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكتاب، ولا يغلو الأمر من أحد اتجاهين: إما أن يقدم رؤية تصاحبة مع الواقع، وبذلك يقدم الإيديولوجيا السائدة، وإما أن يقدم رؤية تصاحبة تتجاوز الواقع فيها، داعياً لتغييره، مجسداً ما فيه من التناقض، وبذلك يقدم الإيديولوجيا الصاعدة. وهذا لا يختلف، فيما لا ذكره في الفصل الخامس حول الانعكاس، مما ذهب إليه الواقعيون من أمثال بلخاتوف، ولوكاش، ونظراً لهذا كنا نضمن لو أن المؤلف استوفى نظراته تلك في أثناء حديثه عن الانعكاس، وهو بلا شك قادر على ذلك.

### الأديب وعلم النفس،

ويما أن الفصل التاسع عن علاقة علم النفس بالأدب، وهي علاقة تعتمد الوقوف على الزاوية التي ينظر منها إلى علاقة العمل الأدبي بصاحبه المؤلف، وبما أن نظرية التمييز، التي حدثنا عنها الدكتور حاضي في الفصل الثالث، هي التي تركز على مقولات الأدب بمعبر عن الذات، وعن مشاهير الكاتب، والأديب، وعواطفهما، ومما ليهما من إحساسات، ورغبات معبئة، وغير معبئة، أقول:

بما أن الأمر على هذا النحو، فقد كان الترتيب المستحسن اعتماداً أن يتحدث عن علاقة علم النفس بالأدب حيث تحدث عن نظرية التمييز. يقول المؤلف في مستهل هذا الفصل: "وقد قلنا سابقاً: أن نظرية التمييز، في محاولاتها التركيز على أثر الانفعالات، والمواطف، وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرويدية، وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألفت بأضوائها على عملية الإبداع الأدبي من الزاوية النفسية. (٥)"

فهذا الكلام كاف، وحده، لتأكيد الضرورة بأن يسبق هذا الحديث إلى حيث سبق الحديث عن نظرية التمييز. فيكون الفصلان الثالث والتاسع في حكم الفصل الواحد، فهيسب المؤلف القول، أولاً، في نظرية التمييز، مطلقاً منها إلى نظرية التفسير النفسي للأدب، وبذلك تكون اللمعة قد اشتركت بالمتدا، وأفرغ الفصلان إخراج السببية من الفضة، أو الذهب، لا سيما وأن حديث الدكتور حاضي، يتبعه للدراسة السيكولوجية، جاء في غاية البساطة، والتوضيح، بحيث يستطيع القارئ العادي أن يستوعب مفاهيم معقدة كاشعور، والأناشيء، والذات، والإدراك، والتمثيل، والتصور، وأحلام اليقظة، والتفصيل، وتداعي المعاني، وحتى اللاوعي الجمعي، والتمزج الفيا في الأدب. ومما زاد تنبها وضوح الأملية الكثيرة السابقة، واستمان بها، لشرح ما يلبس على القارئ، ويصعب فهمه.

ومما يستعمن في هذا المقام أن يذكر الدارس بعض الدراسات التي طبق فيها المنهج النفسي، كدراسة توفيق صانغ لتفسيره جبران خليل جبران، وهي الدراسة التي خلص فيها إلى أن الأديب المهجري الكبير صانغ من عدة أوديب، واحد منها، واحد لها غير واحد لرواية السراب لتجيب مسفوفة، وخلصوا في دراساتهم إلى أن كامل رؤية لا بد بلط تلك الرواية كان يمانى من عدة أوديب هو الآخر. أو الإشارة إلى كتب من دراسات عن مسرحية هملت لتوليم شكسبير، التي انتهى فيها بعضهم إلى أن ترويه هملت في القضاء على قاتل أبيه، ومقتصب العرش، ما هو إلا نتيجة الرغبة النفسية، والمشاعر السلبية تجاه الأب، تلك المشاعر التي تمثل الدغبة في الخلاص منه. أو الدراسة التي كتبها صاحب هذه السطور عن لغز الأنا في شعر القيسي

روايته، وسرده، بأسلوب تعليمي مشوق، وبعضها يلجأ إلى النسق التاريخي لانتقاد الحاضر والكشف عن مشكلات لا يستطيع التعبير عنها صراحة أو بأسلوب مباشر، ومن نماذج الرواية التي تقدم الحاضر باعتبارها من إنجاز الماضي روايات أمين معلوف ومنها موانئ المشرق وليون الإفريقي والزيني بركات لجمال الفيضاني، وفارس مدينة القنطرة لعبد السلام المجيلي.

وهناك صور أخرى من الرواية التاريخية، وهي التي يتخذ فيها الكاتب من المرحلة التاريخية إطاراً خارجياً للصعود، أما التفسيرات، والحبكة، والأمثلة، والزمان، والمكان، وتحليل الأشخاص، فيتم بناءً على تقادير يتكبرها من أخيلته الخاصة، ورواه. ويعمل المؤلف على هذا النوع من الروايات برواية الهيبة للكاتب البهمني زيد مطيع دماج، ورواية اللزاز للظاهر وطار. وتستطيع أن تضيف إلى أمثلته تلك رواية الرغبة لتوفيق يوسف عواد. وفي هذا النوع من الرواية التاريخية يفت القاري على نماذج الأثريين والتاريخيين والرواية في عمل أدبي فني (١٠).

ولا تفوتنا الإشارة إلى عزوف المؤلف عن الإفادة مما كتب في هذا الموضوع، ولا سيما الكتاب القيم لجورج لوكاش Lukacs الموسوم بعنوان الرواية التاريخية The Historical Novel, P. books, London... ١٩٦٩ أما تبنيه على الرواية التاريخية الجديدة، وإحالاته إلى كل من عبد الله الغدادي، وكتابه: النقد الثقافي، ودليل الناقد الأدبي لسعد البازعي وميجان الرويلي، فإشارة أحسب أن موقعها ليس في هذه الموضع، فالناريخانية الجديدة لهمت في التاريخية التي نعتها، ونشير إليها، عندما نصف شيئاً بأنه تاريخي، وإنما التاريخانية هي إعادة النظر في النص الأدبي من خلال موقعه في النسق التاريخي. ولذلك وصفت هذه الإجراءات بمباراة تاريخ النص وتصيب التاريخ (١١).

#### النبوية والتناص

ويبدأ من الفصل الثاني عشر حتى الرابع عشر يرقى بنا المؤلف برقة أخرى في مسيرة النقد والنظرية، بحديثه عن النبوية مرة، وعما بعدها مرة أخرى. ولا نذكر في أن المؤلف قد أجهد نفسه كثيراً في هذين الفصلين لجمع الخيوط المفككة، والمتناثرة، والمتناضبة، في كثير من الأحيان، لتكون صورة شديدة الوضوح عن

من حيث التشاؤم، والانتقال من طور لآخر، وما طرأ عليه من تغيير في البنية، والتكرية، بسبب العوامل البهمنية، والزمانية. لذا لا نستغرب أن نجد كثيراً من الدارسين يصنفون الأدب تصنيفاً تاريخياً فيقتل في تاريخ الأدب الإنجليزي: أدب عصر الملكة إليزابيث، أو أدب القرن السابع عشر، أو الثامن عشر، وغيره... أو العصر الوسيط (٨).

ومن مظاهر التضال الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأدب لواقف، أو شخص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير، أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ Jung واستخدامها في بناء العمل الأدبي الشعري أو المسرحي، ولعل أكثر أشكال الأدب تجسداً لهذه العلاقة ما يعرف باسم الرواية التاريخية، فهي تستمد مادتها الخام، إذا صاغ التعبير، من الماضي، لكن الأدبي يغمضها لتسلسل من التحولات التي تجعل منها رواية ذات بنية منفصلة عن الخطاب التاريخي، ويقارن المؤلف بين مهمة المؤرخ، والروائي، ومما مهمتان مختلفتان، فالأول هدفه توصيل الحقيقة، بخلافاً للروائي الذي يعني بالجمال، والتأثير. والمؤرخ يتقيد بسرد الوقائع مثلما جرت، ومثلما ذكرت في المصادر التاريخية، والمراجع، والوثائق، دون تحريف، في حين أن الروائي يتعمد تحريف الوقائع، فهو ينقي منها، ويصور، ويعبر على وفق ما تتطلبه أضرار العمل الروائي المثقن (٩).

وفي ضوء ذلك نمة أصناف متعددة للرواية التاريخية، فيمضها مثل روايات جورجي زيدان تعود إلى التاريخ وتكرر

ونثره، وكانت قد انتهت إلى نتيجة مفادها أن الشاعر عاش فعلاً مصاباً بمقعدة أوديب، وأن روايته الحديثة المربية تمير غير مباشر عن هذه الحقيقة (٦).

ومع أن الفصل الماخر يشمل موضوعه بموضوع الفصل الثامن والثالث، وتؤلفه الفصول الثلاثة حلقات متداخلة في نسق واحد متجانس، هو النظرة الاجتماعية إلى الأدب، إلا أن المؤلف أضاع مشكوراً سلسلة من الأفكار الجديدة، التي تدرج فيها من الملاحظة الموسيولوجية التقليدية إلى ما يعرف بموسولوجيا الأدب.

فيذا نظري إلى الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية غدت الكتابة منه: لأن الأدبي ينتج كتباً تروى تجارياً، والقارئ مستهلك لهذا النتاج، ولذا وسيتبين منتج السلسلة والمستهلكين هو الناشر، الذي يدرج بحاسته التجارية ما يطلبه السوق، ويشترط على الأديب، فيما لذلك أن يتجوا أعمالاً بضاعة ذات مواصفات محددة، حتى يكتسبها الراج وتحقيق الأرباح (٧) وعلى هذا، بدلا من أن يهتم الدارسون بالعمل الأدبي، من حيث أسلوبه ومدى فاعليته على الناشر على القارئ، بات من الترفع أن يضع لشكل من الدراسة التي فرضها الكثر من ملامحة المنتج للموقع. وللوصف على ذلك لا بد من أن نمر الدراسة بثلاث حلقات، الأولى: دائرة الكتاب نفسه، والثانية دائرة القارئ، والثالثة دائرة الناشر. ونهض درسون بالفصل، وطبقوا هذه الدراسة على الأدب، وهي أقرب ما تكون إلى البحث الميداني التطبيقي الذي يستخدم الإحصاء والبيانات.

ولا ريب في أن طواف المؤلف في هذه الملاق التي تشد الأدب إلى مستويات اجتماعية متعددة، مما أغنى هذا الكتاب، وأضفى على هذا الفصل منه ما يميزه من الفصائل الثالث والثامن.

#### الأدب والتاريخ

ويتطرق الدكتور ماضي في الفصل الحادي عشر لشيء ذي علاقة بالأدب، وهو التاريخ. وليس نمة ما هو أوثق صلة منه بالأدب، والأعمال الأدبية، لذا وجدت مظاهر تداخل بين الأدب وتاريخه، فهو أي تاريخ الأدب ينتفع بما يقوله المنظر الأدبي في تبعه للفنون الأدبية، وفقاً لتطورها الزمني، وتصنيفها التاريخي، مثلما ينتفع منظر الأدب بدوره بما يقدمه تاريخه من معلومات تراكمية عن فن أدبي بعينه،



د. عبد الله الغدادي

من مظاهر التضال الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأديب لشخص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ

هاتين المدرستين النقديتين، والبنويية في رأيه ملما هي في رأي كلود ليفي شتراوس ليست جديدة، وإنما لها جذور راسخة في الماضي المسحيق، وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن أرسطو هو أول بنوي من خلال اهتمامه الشديد ببنية المأساة. وقد قال آخرون: إن البنويية ما هي إلا تطبيق للنموذج اللغوي (النظام عند سوسير) على الأعمال والتصورات الأدبية القديمة والحديثة على السواء. وهذا ما يذهب إليه الدكتور ماضي "هالبنويية، في أصولها، محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب وتقدمه، وبالتحديد: تطبيق المنهج الذي وضعه وطبقه هيرناندو دو سوسير (١٧).

والصحيح أن سوسير لم يستخدم كلمة بنية، ولا بنوي، وقد شاعت هذه الكلمة لدى لغويي حلقة براغ، الذين تحدثوا عن بنية البشر، وبنية اللغة البشرية، من أمثال ياكسون، وليشباوم، وترويتسكي، وفي أمريكا يمد بوليفيلد هو واضع علم اللغة البنوي، وهو نموذج لدراسة اللغة دراسة تتدرج من الوحدة الدنيا وهي الفونيم، مروراً بالمقطع، والمorfيم، والكلمة، إلى أن تصل إلى الجملة التي يحتاج وصفها إلى تحليلها للمكونات النحوية المباشرة.

وقد عرض المؤلف لمسألة في غاية الأهمية، وهي تجاهل البنويية للسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالتحليل الذي هو بقاء مطلق، وكأن منه بذاته مكتمل بإطاره، في الزمان والمكان (١٨). وفي لا تهتم بفهم الكشف عن نظام النص دون النظر في محتواه، أو وظائفه الاجتماعية، أو النفسية، أو الأخلاقية، والاكتفاء بوصف النص دون أن تحدد قيمته، أو مستواه، قياساً إلى نصوص أخرى من النوع نفسه.

وقد وصف الدكتور ماضي البنويية باللاتاريخية، وهو وصف شاع عنها، وقال به خصوصاً، لا سيما روجيه غارودي، وليونارد جاكسون صاحب كتاب يؤس البنويية الذي نقله إلى العربية ثائر ديب. وتجدر الإشارة إلى أن غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) وهو ناقد ماركسي، وأحد تلاميذ جورج لوكان، حاول أن يقدم نموذجاً جديداً يكسو فيه نظرية الانكسار عبادة البنويين، ولذلك سميت نظريته باسم لا يخلو من دلالة وهو البنويية التوليدية، أو التكوينية. (١٩).

وإذا أخذ الدكتور على البنويية الكثير، وهذه المآخذ انتقلت من النقد الغربي إلى النقد العربي الحديث،

## عرض المؤلف لمسألة في غاية الأهمية، وهي تجاهل البنويية للسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالنظر إليه من حيث هو بقاء مطلق

والدكتور ماضي، بلا ريب، محق في الكثير مما ذكره، إلا أنه يقلل عن أمر دقيق، وهو أن البنويية تصرف بين النص والخطاب، فهي تحليل الخطاب يتم أخذ العوامل السياقية بالاعتبار، ودليلنا على هذا أن ياكسون نفسه، وهو أول من صاغ البنويية الشعرية، هو واضع نظرية التواصل الألفيني من خلال الأسس التي يقوم عليها تحليل الخطاب، وأحد هذه الأسس السياقية (١٥). أما أن تكون البنويية لا تهتم بالمحتوى، وتكتفي بوصف النظام الذي يقوم عليه بناء النص، فذلك لأنها تعتقد أن المحتوى متميم بالنظام، تماماً مثلما تتميم الإشارة اللغوية بالمعنى الذي تشير إليه من خلال العلاقة الترابطية بين المظهر المادي لها وهو الصوت، والمظهر النفسي الميكولوجي

مستواه

## د. لشكري عزيز ماضي في نظرية الأدب



في

وهو الصورة المرئسة في الذهن. وفي اعتقاد البنويين أن الكشف عن التماسك الداخلي، في عالم النص المكون من علامات، في الأصل، مستمدة من حقول متعددة، هو جده الذي يفتن من المحتوى، ويظهر، وليس التفسير، أو الأثر، لأن اللجوء إلى التفسير، لا يتعدى أن يكون طريقة مدرسية بدائية لا تفني النص، أما أن البنويية لا تاريخية، وحدها بهذا، بل معظم النظريات الأدبية وصمت بهذه التهمة، ولا سيما نظرية التحليل النفسي للفن، ونظرية القراءة العنصرية التي اتسم بها النقد الجديد، ونظرية التفكيك، والسميائية، وغيرها، فهذا كله جاء رداً على الإغرامات في تتبع المعلومات التاريخية التي تتعلق بالكاتب

قارة، وتارة أخرى بالأجواء المحيطة بالنص الأدبي، بحيث لم يمد بحظي النص، في البراسة النقدية، إلا بمقدار البهيم الغريب.

وقد جعل المؤلف من عنوان الفصل الثالث عشر "ما بعد البنويية" يحتوي عنواناً آخر هو (حول مفهوم النص) وهذا في اعتقادنا موضوع متصل بالفتيكية التي ظهرت ظهوراً لافتاً بعد

السام ١٩٦٩ على يدي جاك ديبردا الذي انكر وجود البنية أصلاً، وقال: إن الكتابة ليست بناءً، لأن البناء يقوم على الاختلاف، في حين أن الكتابة لا تقسم إلا على الاختلاف، فهي كل خطاب يكتب، وفي كل نص ينسج، ثمة فسيفساء بتعبير كرسيتفا

يتم جمعها من نصوص أخرى أصبحت مفرداتها متداولة بين الكتاب مثل قطع النقود. هالكاتب يميز عن نفسه بلفة صاغها الآخرون، ونظر للتأص كل من جوليا كرسيتفا، وروان بارث الذي تكرر

البنيوية، وأصبح واحداً من دعاة التفكيك. والواقع أن المؤلف أجهد نفسه، وبذل كثيراً من جهده، في توضيح مفهوم التأص، وبين ما فهم فيه كثيرون، من باحثين ونقاد، ظلوا في التأص معياراً نقدياً، فطفقوا يسيئون عنه في بعض الأعمال، إن كانت من الشعر، أو الرواية (١٦).

وملما نوهنا في السابق، عاد المؤلف في الفصل الرابع عشر للبحث عن نظرية الأدب في التراث العربي. فهذا حديثه، بعد الذي سبق عن البنويية، وما بعدها، كالتنزع من سياق آخر، ليرفع في هذا المكان، وعلى أي حال، فإن المؤلف تتبع بعرض دقيق، ما لدى القدماء العرب من تعريفات وحدود للخطاب، والنثر، وما ظهر

في



## نظرية النواع الادبية



## نظرية الأدب في كتاب أسرار المؤلف



لديهم من تأثيرات اكتبسوسها بفضل أرسطو، من أمثال أبي نصر الفارابي، صاحب كتاب رسالة في صناعة الشعر. وقدامة بن جعفر صاحب نقد الشعر (٢٣٧هـ) وابن طباطبا العلوي صاحب كتاب عيار الشعر (٢٣٢هـ) وحازم القرطاجي (٦٤٤هـ) صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي يعد في نظر كثيرين وأضغ أول محاولة عربية في علم الجمال. واستقصاء المؤلف بلا شك تصرفات القدماء للشعر يضيء على هذا المبحث فوائد عدة، غير أنه استقصاء لا يخلو منه كتاب تناول فيه مؤلفه مفهوم الشعر، أو التشرع عند العرب، أو المسلمون، زيادة على ذلك، غفل عن ذكر كتاب مهم جداً على هذا الصعيد، وهو كتاب أبي إسحق الصائبي الموسوم بعنوان رسالة في الفرق بين الترميل والشاعر، الذي حققه محمد بن عبد الرحمن الهداقي، وصدر في منشورات النادي الأدبي في جدة في ٥٩٠ ص.

على أن الحديث في هذا المفهوم، وما طرأ عليه من اختلاف، لا يمثل في رأي كثيرين توجهاً دقيقاً لنظرية في الأدب، فالنقاد العرب، والبلغاريون على السواء، أفرطوا في الكلام على معيار الجودة، والسلامة، والصفحة، والبين، أكثر مما تحدثوا عن طبيعة الفن الشعري مثلاً، واختلاف أسلوبه من شرض لآخر. ولم يبتئوا، على سبيل المثال، الفرق بين الرثاء والمدح، أو الفرق بين نشر الرسائل ونشر المقامات، بل نظروا إلى هذين الفنّين باعتبارهما ثراً دونما تفریق بين نشر ونشر. وليتهم حاولوا التفریق بين هذين الفنّين، لأنهم لو فعلوا، لكانوا تركوا لنا، على الأرجح، تراثاً مناسيباً، يندرج في باب التصنيف، والتجنيس (١٧).

### ملاحظات أخيرة

وعلى الرغم من جودة هذا الكتاب، والوقائع الكبيرة التي يعود بها على طلبة الدراسات الأدبية، واللغوية العربية، في غياب المصادر، والمراجع الكافية، حول هذا

الموضوع الحيوي، لا يفتونا التوبة إلى بعض الاستدراكات، التي ربما نذت هنا، أو هناك، نتيجة السرعة، أو السهو، أو ضيق الوقت من معاودة النظر. ففي موقع من الكتاب يذكر المؤلف أن سقراط رذ على أفلاطون (١٨) وفيما نعلم توفي سقراط قبل أفلاطون (٣٩٩ ق. م) ولم يترك كتاباً، وما نعرفه عن فلسفته جاء في حوارات يؤكد فيها هو الآخر أن الفن محاكاة، وتقليد، ولكنه زاد على ذلك ربطه بين المنفعة والفن، فالرائع، في رأيه، هو المفيد. كذلك أسرف المؤلف في تقديره آراء أفلاطون ونظريته، فبلغ حداً غير معقول بتأكيده أن أفلاطون هو أول منظر للفن والأدب في التاريخ (١٩). وهذا شيء لا يتفق على مستوى الفن، لأننا لم نبحث فيما قبل أفلاطون، لا سيما وأن المؤلف اتخذ من التراث الغربي منطلقاً في البحث، ومرجعاً للمصواب، مع أن في تراث الشرق القديم، في الصين، على سبيل المثال، من نظير للأدب، والفن، قبل أفلاطون (٢٠).

ويشير المؤلف إلى كتاب أرسطو في الشعر مؤكداً أن أول من ترجمه إلى العربية هو متى بن يونس (٢١)، ولعل في هذا نظر، إذ ما يهره كثير من أن حين بن إسحق هو أول من نقله إلى العربية عن السريانية.

ووقع المؤلف في سهو عندما حدّد تاريخ الطبعة الثانية من كتاب رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، فذكر أنها كانت سنة ١٩٥٧ (٢٢) وقد عاد وصحح ما وقع فيه في ثبّت المصادر والمراجع.

وقد أوجز الدكتور شكري حديثه عن غولدمان، وتوفيته بين البنيوية والماركسية في أقل من صفحة واحدة (٧٧-٧٨)، مع أنه أشار إلى لوكاش، وكان بإمكانه أن يتوسع في ذلك، ولا سيما أن آراء غولدمان

## أسرار المؤلف في

## تقديره لآراء أفلاطون

## ونظريته، فبلغ حداً

## غير معقول بتأكيده

## أن أفلاطون هو أول

## منظر للفن والأدب

## في التاريخ

تعد، بمعنى من المعاني، تطوراً لنظرية الانكسار. وفي أثناء الحديث عن الأنواع الأدبية منذ العرب أشار إلى ظهور المسرحية الأولى على يدي مارون النقاش، مؤكداً أن أول مسرحية عربية كانت سنة ١٨٥١ (٢٣). ولا ريب في أن هذا التحديد غير دقيق، فمارون نقاش (١٨١٧-١٨٥٥) قدم أول مسرحية له، وكانت بعنوان البهيل، سنة ١٨٤٧ (٢٤).

وفي موضع آخر لم يتحقق الباحث من صسعة رأي أورده، وهو أن الشاعر الرومانسي الإنجليزي كولريدج قال إن الأدب نقد للحياة (٢٥). وهذا الرأي، في حدود ما نعلم، هو رأي الناقد الشاعر ماثيو آرنولد الذي أوضحه، ودافع عنه في كتابه: مقالات في النقد، الذي نقله إلى العربية جمال عز (٢٦). ومما يثير البس أن المؤلف لم يهمل إلى المصدر، أو المرجع الذي استقى منه هذه الفكرة. ومع أن استقصاء لملاقة الأدب بيلم النفس استقصاء شامل، ودقيق في جواب منه كثيرة، إلا أنه لم يتطرق لآراء أوتو رانك التي هند فيها مزاعم فرويد بشأن الطابع المعنوي لشخصية الأدب والفن، ولا برجل الذي ربط هو الآخر بين رغبة الفنان في تحقيق التوازن النفسي، والتخلص من (التأني). كذلك لم يلتفت إلى ريتشارد الذي يعد أبا النقد النفسي في إنجلترا، ونظريته في التواصل والتوصيل، التي بنيت على ما يعرف بتنظيم الدوافع. وفي نظرية أوضحها بالتفصيل في كتابه مبادئ النقد الأدبي، الذي ترجمه إلى العربية مصطفى بدوي (٢٧).

وقد عودنا الباحث على الربط بين النظرية الأدبية الغربية وأصدائها في الأدب العربي القديم، أو الحديث، ولكنه، للأسف، عند الحديث عن علاقة الأدب بيلم النفس، لم يذكر إلا ثلاث رسائل حول الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، والقصة، والمسرحية، وهي رسائل أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب، ونفسه، وقاشته أن ينوء إلى دراسات، حاول فيها أصحابها، في شبه من الاعتدال أو الإسراف، استخدام النظرية النفسية، وإحسانها في مناهج النظر، ومن ذلك كتاب المقادع من الحسن بن هانئ، محاولة أو دراسة في التحليل النفسي، يضاف إلى ذلك أنه طوى هذا النهج على دراستين أخريين هما ابن الرومي حياته من شعره والأخري صدر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، وكتاب محمد التويهي عن بشار بن برد، وكتاب المازني عنه أيضاً، وكتاب الدكتور

مزالدين إسماعيل عن التفسير التفسيري للأدب. وحديث المؤلف عن النبوية أطلق فيه من بعض المفاهيم الشائكة عنها، ومن ذلك تأكيد أن النبوية، أو النبئية، أو الألسنية، تسميات متعددة لسمى واحد (٢٨). وهذا في اعتقادنا غير دقيق، لأن الألسنية علم واسع الأبواب، مستخدم الأضاق، يتناول مستويات التحليل اللغوي كافة، ولا تمثل الوظيفة الأدبية لغة إلا حيزاً ضيقاً من اهتماماته. ومن علم اللسان ما هو بنوي، ومنه ما هو اجتماعي، ونفسي، ومنه ما هو توليدي تحصيلي، ومنه التداولي، والتوزيعي (٢٩).

ومما يلاحظ أيضاً أن المؤلف مرّ بالكثير من مدارس النقد الغربي، شارحاً مواقفها من الأدب، إلا أنه لم يشر مباشرة لدراسة من مدارس النقد، كان لها أكبر الأثر في النقد العربي المعاصر، وهي مدرسة النقد الجديد The New Criticism. بالإشارة المقتضبة إلى S. Iot ونظرية المعادل الموضوعي، وهي إشارة في رأينا لا تكفي، ولا تعمقنا من الوقوف الثاني عند آرائهم، وأبرز أصلاهم، من أمثال: كلينث بروكس، وروبرت بن وزن، وجون كسرو رانسوم، وآلان تيت، ومستهفن سمندر، وأدموند ولسون، وكارل ومزات، وأرشيبالد ماكليش، فهذه المدرسة أراها في الشكل

والمحتوى، ولغة الشعر، والفرق بينها وبين لغة العلم، ولهم موقفهم أيضاً من مفهوم الشعر، وطبيعت (٣٠). وبعد، فهذه ملاحظات على ما فيها من الاستدراكات، لا تغفل في نظرائنا من القيمة العلمية والتقنية الكبيرة التي يعطى بها هذا الكتاب، فهو جدير بأن يمد ثغرة في المكتبة العربية تتعلق بنظرية الأدب، وأن يملأ الفجوة، التي تتصل في افتقارنا لكثير من المصادر، والمراجع، التي يحتاج إليها الطلبة والباحثون، في ميدان قل مرتادوه، وعز سالكوه.

\* كاتبة أكاديمية من الأردن

## الهوامش

- ١- شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ ص ٢٩.
- ٢- أنظر ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة إسمان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٧ ص ١٣٦.
- ٣- شكري ماضي: المصدر السابق ص ٦٢ وللزيد أنظر = حمام الخطيب، دراسات نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٧٢، ص ١١٥ وما يليها.
- ٤- المصدر السابق ص ١٨٤.
- ٥- السابق ص ١١١.
- ٦- نشرت الدراسة في مجلة أرواق، عمان، ع ١٩/١٨ السنة ٢٠٠٤ ص ٨٩.
- ٧- شكري ماضي: السابق ص ١٣٦.
- ٨- السابق ص ١٤٨.
- ٩- السابق ص ١٥٠. وللزيد أنظر = أحمد إبراهيم الهوايز، نقد الرواية في الأدب المصري الحديث، عن الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، مصر، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٦٤. وأنظر = محمد القاضي، الرواية والتاريخ، علامات في النقد، ص ٧ ع ٢٨ بينية/ حزيران ١٩٩٨ ص ١١١ ١١٢.
- ١٠- السابق ص ١٥٢.
- ١١- أنظر عبدالله الغدامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠١ ص ٤٦.
- ١٢- شكري ماضي: السابق ص ١٦٢ ١٦٣. وأنظر للزيد = شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٨ ٢٩.
- ١٣- السابق ص ١٦٥.
- ١٤- السابق ص ١٦٦. وللزيد أنظر = جون مال وآخرون: مقالات ضد النبوية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٦، ص ١٩ ٥١.
- ١٥- أنظر = عبد القادر الغزالي: اللسانيات والتواصل، دار الحوار، اللاذقية سورية، ط١، ٢٠٠٣.
- ١٦- السابق ص ١٨٩.
- ١٧- للاستزادة أنظر = عادل الفريجات، الأجناس الأدبية تخوم أولا تخوم، علامات في النقد، مج ١٠، ع ٣٨، رمضان ١٤٢١هـ، ص ٢٤٧ ٢٤٨.
- ١٨- السابق ص ٢٧.
- ١٩- السابق ص ٢٧.
- ٢٠- أنظر الفصل الثاني من كتاب موجز تاريخ النظريات الجمالية، لتيكوف وسمر نوفا، ترجمة باسم المسقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص ٢٧ ٤٢.
- ٢١- ماضي: السابق، ص ٢٨. ولتحقق من ذلك أنظر = جمال الدين القفطي (١٤٦هـ) إخبار العلماء بأخبار الحكماء، دار الآثار للنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ، ص ٢٤.
- ٢٢- السابق ص ٢٢.
- ٢٣- السابق ص ٨٧.
- ٢٤- أنظر في ذلك عبد الرحمن ياغي، مارون النقاش وتجريته الرائدة في المسرح، مجلة العربي، الكويت، ع ٢٥٢ تشرين الثاني ١٩٧٩. وأنظر للمسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكويت، ١٩٨٨، ط١، ص ٥٩. وأنظر أيضاً = علي الرامي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٩، ط٢، ص ٦٩-٧١.
- ٢٥- ماضي: المصدر السابق ص ١٠٢.
- ٢٦- مالهو أرنولد: مقالات في النقد، ترجمة جمال عزة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٦.
- ٢٧- صدر عن المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٦١ وينظر = ص ١٧.
- ٢٨- ماضي: المصدر السابق، ص ١٥٧. وللزيد أنظر = يوسف جابر، النبوية في النقد العربي المعاصر، كتاب الرياض، الرياض، ط١، ٢٠٠٤.
- ٢٩- أنظر = فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩.
- ٣٠- للاستزادة أنظر = فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٥ ٥٩.

www.ajl.org.jo



والانكسارات والانعطافات الحياتية والقوية. بهذا المنظور، احتقي بها بوصفها متجزاً استمادياً متنوّ، وبخاصة إذا كانت أعمالاً لشاعر من حجم الأشعري.. كرس انغماسه في تربة الشعر المغربي بله المربي، مريباً لشعره وحادياً ومتعمداً بالمعنى والسهر.. وجلب القش إلى المش البهي، وبالمظهر إياه، آخراً شعره كما لو كان قصيدة واحدة مسترسلة منسابة كهر أو قلب دائم الخفقان.. قد يكبو وتمترضه الحسوات.. ولكنه يظل سارياً متدفقا بعد أن يتجسد بالهواء.. والماء.. وبريق الصفنين.

الكتابة إضفاء الحياة على ما لا حياة فيه، أنسة وشخصنة وإكساء وإنقاذ من سديم الغياب ومتهاتات الغزلة.

وإذا كانت الكتابة فعل استدرج وتكملة لشيء ناقص في الحياة هي ظن محمد برادة، فهي.. في الآن ذاته - أمّاح وتلاشي وموت؛ إعلان لطبي توارخ ووقائع وصور، بقدر ما هي إضمار لحياة أصوات وشخص وعلائق وأشياء وذات ما فتئت منفردة في الكتابة وبها.. ملي ونشر.. موت وحياة.. هكذا هو الشعر.. هكذا هي الكتابة الإبداعية بوجه عام.. فالحياة والكتابة وجهان لبلوى واحدة وامتنان قاس.. ومليه حين صمد أعمال الأشعري الشعرية هو صنيع تنويجي فطلي ورمزي لسيرة شعرية حافلة.

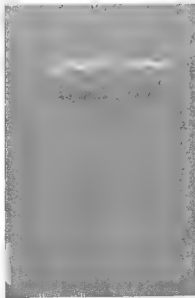
منذ "صهيل الخيل الجرحى" الصادر في العام ١٩٧٨، مروراً بـ "عينان بسعة الحلم" الصادر في العام ١٩٨٢، و "يومية القار والسفر" الصادر في العام ١٩٨٢، و "يومية المطر" العام ١٩٨٨ - "مائيات" ١٩٩٤ و "سرير لغزلة السنبلة" الصادر في العام ١٩٩٨، وانتهاءً بـ "حكايات صحفية" الصادر سنة ٢٠٠٠، لفت الأشعري الانتباه إليه.. كصوت نقي نوعي جمعي وفرداني، وفق المراحل واللفظيات، وتبسمها للحسن الأدائي.. والإنصات للشعر.. هو الذي ما ونى يطرح الأسئلة على الواقع وعلى الشعر.. أسئلة الوجود والندوب والأعطاب الروحية.. وانتشار الذات الشاعرة ما بين الرماد والورد.. ومن يشتد النوار بالشاعر وهو يلهث وراء دوائر المشاء، يحفر في الطفولة عميقاً يستصفي خدوشها راسماً ومتعقياً بالصمت وصارخاً (تأمل المفارقة) في البرية الجسدية، يفني إلى سرورة الذكرى حيث الصمب والفهم والقصيدة.

## الأعمال الشعرية لمحمد الأشعري

البياض المر  
البياض الشهي

محمد بوديك

في الشعر كما في الحياة، يتعمد الدبيب والخطو، ويتم تركيم الخبرات والتجارب بالقسوة جميعها... والفرحة الضئيلة.. وفي خلال التملق والاختراع، ضمن هذا الصنف أو ذاك... واتخاذ ما يعتقد أنه الموقف الذي ينتصر للقوى الحركة للتاريخ... والذوات الصانعة للحاضر، تنغرس الأنا مستدخلة الصوت الجمعي.. صادحة بالنشيد المنوب.. ورافعة العقيدة بما تراه.. الأكثر انحيازاً إليه... والأصوب تسديداً للآخر، بالمعنى الذي يجعل النشيد شعراً.. والشعر حياة أخرى.. مقترضة ومبتغاة.



الشعر بما هو صنف من كتابة وسيمة.. مفتوحة ومركبة، يعمى إلى جسانة الجرح والمقول والمحب والحلم الأبهى، ذلك دينه منذ ليل الحضارات، وأرجام التواريخ البعيدة: النوسان بين البوح والهدير.. ولعل إصدار ديوان جامع بعد لحظات التركيم المشتملة أن يكون في الأس من فكرة جميع المجموعات الشعرية. بما يعني جميع خلاصات حيوات متداخلة، واستقطار تجارب وخبرات ممتددة في الخبيات والانتصارات.. هكذا انظر إلى صدور الأعمال الشعرية بما هي حيث وفرح لأنها تتبع الرحلة البعيدة والمتكررة.. وتسمح بالمناوبة والاستقصاء.. والإسكاف بالخيوط المتكبيك عبر القنود والمحطات.

إن الأعمال الشعرية متواليات، متعاضدة ومتفسرقة، من الآلام والآمال..



وتعجب العزلة أو وحشتها على الرغم من استدرج العناصر والأشياء والعلاقات البرانية إلى حيائها ومصورها.

ضمن الأسئلة الحائرة إياها، تندرج أعمال محمد الأشعري الشعرية ككل الأعمال الكتابية النوعية التي تسمى إلى حفر مجراها.. وإطلاق نشيدها في التاريخي والراهن والآتي.

إذ هي: (الأعمال) الحيز المادي للموسم الذي ينشأ حجة على التباس الصوت في البدايات، والتباسه بالجمعي والموقف الموحد، والمشارك العام وينتهي بما تتبناه الجماهير من ناحية أخرى، برهانا على الانفصال فيما هو متصل، والخروج فيما هو سبق على النداءات الأخرى. هكذا تشيد المثنى الأشعري، وتميز عبر عذابات الأيام والليالي، لتتسع فيها مشروع كتابي /شعري ما أفكك يرسم نقالاته المدخنة، وانعطافاته الحاذقة.. إضافاته وصوته الاعتباري الجدير بالانابة والمناسبة والاستقصاء، لأنه أي المشروع لبنة أساس في بيتنا الشعري، وضمت بهن المهندس، وحشد المصمم منذ أن قال، في ديوانه: (عينان بسمه العلم):

أفقر الدرب

وحسبنا الدقائق تلو الدقائق

انتبهنا للامحاض

وقرأنا وراء ابتسام التحدي استراقا بربيع الحقيقة

ثم تشكل موكبنا الفرد واحدا واحدا.

كما يجرى الياسمين إلى هذه الليل.

كانت المجموعتان الشعريتان الأوليان: "صهيل الخيل الجريئة" و"عينان بسمه العلم"، تصبغا دالا على مرحلة المخلقات والأمانتي الكبيرة التي رآها العلم أو الوهم طوع اليهد. وكانت لحظة تقرأ فيها الصوت الجماعي.. صاذا بالشهد الوطني.. هادرا بالوعد... وملعنا بورقا.. ومخايل تبشير.. في أعماق الواقع صاغ الأشعري أسئلته وصوره وحواراته، وبنى متخيلة على الحشمة والمرئي والجمعي واللامبي.. واقع شائكة.. واقع مر.. واقع كوسج. ولا غرو فالزمن القرن الفائت، والعقد سبعيني.. وما أدراك ما الصيعيني .. إليه ينسحب الشاعر كمصوت مغرس ومركزين سياسيا وثقافيا وشعريا، والذي ساهم فيه -إلى جانب زمرة من سارقي

## لا مراء في أن الكلام ذاكرة المرئي والمسموع والمرئي.. تحتجزه الكتابة، وتنتشره على محفة الصمت أي على الورق.. على البيضاء.

والتنخيل والزخرفة وتصبح من لمابها وردأها وحريها محفلا حكايا، وسجلا سرديا لا يني يصاب رقراقا نقاش حوريات الشعر، وتحفه أنغام أورقي الفاتكة.

والسؤال الشعري يطرح منذ "سيرة المطر" وعذاب الأملاك واضح وجلي، امتلاك لغة مضمومة لتقول الإحساس والشعور والرقيا في شقوق الناييب.. وفي صفاء عيون الديكة.

ديوان "سيرة المطر" ينشد سيرة شعرية جديدة، إذ يتيح إمكانية القول بالكتابة الشعرية الموصى بها و المدركة في أخص دقائقها أي بما يجعل الشعر مرئيا لشعريته وحسب.. من خلال استعانة الأنا.. بحضور الذات وانتساج الجمالي في أعطاف القصيدة بانبا ولاحما ومشتقها. والقول بالكتابة يقود إلى القول بانقضاء الكلام أو ضموره وضالته في بناء النص وينبئة القصيدة، فهل الكلام حكيم؟ هل الحكيم كلام يرتد إلى الأسفار، وهرج الليالي، واستشق الشعر سيفا ورمحا وتراشقا وتبايرا وجوقلة تلتهم بالتصفيق؟ وهل الكتابة تركيب واعتكاف ومحو وابتعاد.. أي شعر ومجاز؟

لا مراء في أن الكلام ذاكرة المرئي والمسموع والمرئي.. تحتجزه الكتابة، وتنتشره على محفة الصمت أي على الورق.. على البيضاء.

لكنه يظل وهو مكتوب-أعلق بالبعد الشفاهي والمشيمة الأولى لأنه يسمى ولته تطريبي. بينما الشعر الإضافي. إنها جرح الذات الذي لا يتجسس إلا في قسوة التيه،

وحيث الطفولة عكاز ونأي.. ارتداد إلى الصلصال والألم، وتشفو إلى القصيدة بما هي هفافة وجنل ولهو وزينة ولعب.

وفي "سيرة المطر" وكثير من القصائد، يرتفع رنين الطفولة الخضراء ملونا منظر الشاعر إلى الأشياء والملائق والكون والدوائر الميتافيزيقية من دون أن نغني بها التماسق والمتعالي. رنين يتمدد في الفراغ والهباض، يחדش رفيف القراشة ويخرج سحنة الليل، وعواء الرغبة القرمزية. هكذا يهجر الشاعر نصوصه الشعرية ببقايا زجاج عرقه، ونزيف روحه، وأعداد طفولة ما انفكت متسلطة مصاحبة لسيرة الشعر والشاعر وهي تألق معانقة مديات من الهجة والمرارة، من السواد والهباض، من البحر والصحر، من الأملاك والحدائق، من السنونو والفرخان، من عتمة الشبو ونضياء التشيد، من الصيف والشمس، من الوشم القضي، والصمت النحاسي، من الطفل اللاهي الذي كان، والمضطرب الذي سيكون. كل ذلك في تخفيف عجيب، وتصاد راعف لا يتحقق إلا في الشعر بما هو نداء الذات، وترجمان الأشواق، وسؤال الكيونة والوجود.

-صدر قصيدة أولئك محترقا

لغيء حليبيها

وهذلك للمطش الحال.

شعر الأشعري يؤلف بين الفناء والعناء.. يسكن لغة مشتتة وينسكن بها، وعدا مشتتلا أبدا في الصياغة والأفق والمفامرة. عبور من وضعية إلى أخرى، من التحديق البراني المدمى، إلى استبطان الجرح الألمي، والاستفوار الجواني الكتوم. هكذا تشتغل الحواس متضافرة بعضها بعضا كأنها في عملية ترأسلت وتناذات من أجل أن تقول البصيص القصبي الذي يتلابع في مشيعة الإشارات الفامزة والأنفاظ الرامزة.. وليس هذا القصبي الغفي الجواني سوى مدني الانكسارات والخييات، والاحتفاء بالعزلة والانكفاء والصمت في مرحلة لاحقة، مستجيبا بالصوت الذي لا صدى له، وبالقصيدة مأوى والمرارة رمزا أو لحما، سكا وحرا بوصفهما إيدالا وجوديا.. وتصعيدا نفسيا، وتعويضا جماليا عن نشواته الواقع: الواقع المر، والحبوطات التي تدرى.

يسهر محمد الأشعري على لغته، مبتلا في مسراها، دون أن تقصد التحكيك

النار- بإفلاق القصيدة أقصد بسؤال اللغة كاداة أميرة يتوسلها سيد الكلام: الشعر، رغم حرافش السياسة، واستنصار العصا والجزرة، قصيدة بقدر ما انهمت بتقد الوضع السياسي العام، بقدر ما ملأوتها الحيوية الفادحة في كيفية تحقيق شعريتها والانتصار لصوت أفروديت أو إيراو، هذا الأرق الشعري والانهمام الجمالي هو ما تأكد في الثمانينيات وسيد في ما بعدها، منذ "سيرة المطر" تحديدا كما أسلفنا- لقد أحس الأشعري وثلة من مجاليه بشروط النص في الضمار أي في الكلام، وسقوط معظم "الكتابات" كاسترجاع وتبويق في القريرية والهاتف واستجداء التصفيق، ومن ثم تبلور الأرق أيه في سؤال كيفية صهر السياسي بمعنى العميق، في نار الشعري، إنها المعادلة التي قصر دونها البعض -فيما- استأنف المشاؤون- والأشعري واحد منهم- مسيرهم لتحقيق الوعد، "بعد كئيب الأجنة"، واستنفاذ المستحيل والجمالي، وما به تكون الكتابة جديرة بالتوصيف الأجنبي: الشعر".

أقبل الباب وراء "الصهيل" الذي تناثر مرزا وارطمع بالأموار وأسيل الجفنين إلى حين- على "عنان بسمه الحلم" اللتين راتا ما يدمي القلب ليستقوي على اصطكاك الركبتين بدفع الطفولة في "سيرة المطر"، والاستبطان في "منايات" والحلم والأمل في "يومية النار والمطر" هو الذي أصبح:

جسدا متعبا يتقاضاه

جسدا موصدا

جسدا موحلا

جسدا من رقاد ومع

ها هي ذي قدامنا- حياة مضاعفة: حياتنا مكتسبة.. عيشة- بالطلوع والمرض، ملأى بالتدبيب ومثقلة بأنداء الحلم، ونداءات اللانهائي، حيوات في التصوص، وتصوص في الحيوات، أصداء عنونات في بدايات الخطو والتشبيب، حيوات في البناء والحدو.. في الكيو والقبض على الجمر، أصداء عنونات من رجح المرحلة: "خروج رأس الحصين من المدن الخائنة (قاسم حداد)- أعلق الجياد النافرة (فواز عبد-أرفع يدي احتجاجا (فوزي كزيم) مرثية العمر الجميل (عبد المطي حجازي).- تأملات في زمن جريح (صلاح عبد المصور)...

وأصداء قصائد مغربية مهورة بهيمس

## محمد الأشعري قصائد سيرة المطر

تصوير



القص والمرد يجمعها الهم الميميني واقعيا وشعريا، وتبني سمنا ونمتا على رامز شخصوي واقعي أو متخيل، "السكدي" في قصيدة عبد الله راجع: (رائمة أيامك يا حرب الزنج)- ومحمد الأشعري مع نفسه: (وقائع متوجهة من سيرة الفقيه بولحية) التي أسقطها من الأعمال الشعرية، وفي القصيدة التي ضمها ديوانه الأول: (صهيل الخيل الجريئة). ومحمد بنيس: (وجه متوهج غير امتداد الزمن)، وشخصية ياسر أبو النصر الجاني لأحمد بلداوي، ومحمد بطلحة (أبو فراس) وحسن الأمراتي: (على أمشاط ابن الضجاءة).. وهي

ها هي ذي قدامنا-  
حياة مضاعفة:  
حيوات مكتسبة..  
عيشة- بالطلوع  
والمرض، ملأى  
بالتدبيب ومثقلة  
بأنداء الحلم،  
ونداءات اللانهائي

تصاديات حضرت في الكتابة، ضمن التاريخ المذكور، والسباق السوسيوثقافي للمرحلة.. حتى ثامن منزلق الإسقاط والتسمائم، ذلك أن انصراب الخطاب السياسي، أو الموقف الأيديولوجي، إلى الشعر، لم يكن في المحصلة، سوى انصراب سؤال الواقع بكل زخمه إليه، فضلا عن أنه الجامع المشترك بين القصائد الشعرية المغربية تاريخيا.

ثم ما صتم أن هلكت القصيدة إذ انتقلت: (من دائرة المنظور السياسي الأيديولوجي إلى رعاية التخييل) فيما يقول المهدي أخريفي (٢) وطفت الأنا الشعرية تحسرت لبية المزايا الشعرية وتحت معجها الشعرى الساعي إلى بناء قصيدة مركبة متكررة تسمات بين الدرامي والفناني، الحوارية والمونولوجية، القصيدة المكثفة، ذات الصور الوضعية المدهشة.. والمطولة المتعددة.. منذ "سيرة المطر"، و"منايات" و"حكايات مصغرة" و"سريير لمزلة السنية"، وتتميز الأشعري، وهو يختبر الأشكال والرؤى، بما يمكن تسميته بصهر الشعر بالثر والنثر بالشعر.. أو بالبحث عن شاعرية النثر كشكل من أشكال البحث عن إسقاط الواقع، وضيق الأوزان الشعرية بمناه جديدة، بلغة مضمود دويش، "إلا لا يمكن لأي شاعر مهما كان انحصاره لخياره الجمالي، النجاة من الحوار معه".

وترتيبا عليه، يكون ديوان "حكايات مصغرة" الذي يضم.. بستان المزل.. و"سريير لمزلة السنية" بما هما مرثية لعمر جميل.. أو مرثاة عميقة لأركاديا غامت وغابت، ومديح للعب.. ونوساطلجا حارقة، يكون مجلى لما أوصانا إليه، إلا لا يخفى كيف أن الشاعر يزواج بين بنتين تركيبيتين: "حكايات مصغرة" كبنية لشرية تحيل على الحكى والمرد وتوهم بالتتابع والخطية، وبنية شعرية مكثفة: (بستان المزل) و"سريير لمزلة السنية"، تقوض الخطية وتعلي من قدر الصورة وقيمة المجاز، وهو دأب أشعري بامتياز، موعى به ومدرك ومقصود، راقق التجربة الشعرية منذ "الصهيل". ولا أدل على ذلك من عنونات مجاميعه: "صهيل الخيل الجريئة"- "عنان بسمه الحلم"- "يومية النار والمطر"- "سيرة المطر"- "منايات"- حكايات مصغرة- نقرأ مثلا:

وسيتبعون آثار خطوي بكمائن من زجاج

حتى يصبح الجو تزيها حافلا بالشظايا  
ولكن أحدا لن يجرؤ على اقتحام بستان  
العزلة

الذي وضعت فيه منذ أمد بعيد  
أشياء روحية  
ونيت فيه سريرا عذبا  
للمرأة التي وضعت قلبها  
مثل وشم صغير على عنتي.

دم ينتشر في الكتابة ويلون بالقائي  
والقمرزي والأرجواني أمداء الطفولة..  
ومسائي المسبا.. والذاكرة المسافة  
والشروخة.. والهومي الشظائي.. والشطح  
واللمب اللغوي.. والبشرة المرجعية كما في  
نص "استمارة"، والمدمش الغرائبي أحيانا  
بتفصيل مدقق وعذابي ريتيموسية (نسبة  
إلى يانيس ريتسوس).. وأحيانا أخرى..  
بتركيز وتكشف ووضعي كما في المجزأت  
الشعرية التالية:

أحييني كما لو كنت أصعبك الصغير  
لحاصبين يبيأضه بالهاتم الماسي والجحر  
الكريم

تصوري يدك الجميلة دونه

تصوري أني هجرتك

أو أن سقرا ضاريا خطف الحجر

يا ليت أدركت منذ الوهلة الأولى

أن الحياة سخيضة..

من غير هذا الأسبع الماسي

من غير هذا العلف يتعلمه

ويرسم بالدم القائي حينا

حديقة تحت المطر.

لغة الأشعري اجترحية متوثبة تموز  
بالحركة والتدقيق.. المدمش والبسيط  
العذب: القصيدة أفقية والسرد عمودي.  
ثم يتناوب الهمدين مدين، خطان متماذان  
متفاعلان يتماوران الغنائية والمونولوجية  
والحواري. من هنا قوة مقترح الأشعري  
الجمالي في "مأليات" و"حكايات صغيرة".  
انثاقية مدوخة وسهولة هذيانية بالغمي  
الإيجابي، تتضمر بها وطعها المصور وهي  
تدور كوشيمة المتبتل، شعر ينوس بين  
الدوال المجروحة والمدايل المنشرة. ورغم  
كون مرحلة "سهيل الخيل الجريسة"  
وعتيان بسمة الحلم، مرحلة متقوعة في

## لغة الأشعري اجترحية متوثبة تموز بالحركة والتدقيق.. المدمش والبسيط العذب: القصيدة أفقية والسرد عمودي.

الحظة السياسية والإيديولوجيا، فإنها لم  
تكن انعكاسا مصمتا في العملين الشعريين  
أو صدى مرآويا كما أرادت اللوكاتشوية أو  
الكولدمانية بعد تمثيل طفيف، بل تحويل  
وتضميف وتفاذ ذاتي- جمعي، حضر فيها  
بمقدار، قلق وسؤال الشعر.

ولئن نظرنا نظرة اختزالية إلى ديوان  
"مأليات" لقلنا إن الشعر فيه ينصب على  
الشعر.. حيث لتتصب الوظيفة اللبية:

La fonction ludique  
كألف ما تكون  
الطيفة لطفة بعد القاهر الجرجاني. لنقرأ  
قصيدة: "حروب صغيرة" شظائي أنها  
قصيدة منوخة تجعل من مفهوم القصيدة  
موضوعا للأنال، ومن سيرة الكتابة مجالا



للنیش في الماضي والحاضر.. في  
الحميموس والمجرّد، القمضي والمزوياني  
والفيزيقي والمتافيزيقي. دوامة من الصور  
المولدة حيث المعنى إلى زئبقية وفطرا  
يعسى، والدلالة إلى تعية وانفجار، ممة  
وصحو، غضارة وغشاوة، غمد وسفوف،  
إغماض وتحديق.

وفي ديوان: "حكايات صغيرة" ومطلوته،  
"سبر العزلة"، يتقدم الشطح التخيلي..  
ويمتدّد الانزياح اللغوي والصور  
التصويري فضاء المحكي الشعري. ومن  
ثمة بات الحديث عن قصيدة مغربية  
متجذرة ورأسقة من باب السماء فوقا.

نقرأ في عمالة ما يؤكد تأولنا:

وهيت سيول مهجبة

هذا ضوع عريك يفقرني

أجوس مراعه جذلا

هذا المذاق الذي يسع القلب

هذا التوجس في رفة اللفظ

هذا التوتري في رمشة حلقه.

كما تضرع بالانتقاد والدمشة، ونحن  
نرجل المين والحصن والوجدان بين  
القصص التالية: (نظرية لأغنية) و(جبة  
زجاجية) (استحالات شخصية) (دمية  
روسية) (استمارة) (درس في المرارة)..  
إلخ... حيث تنتفض رؤية الأشعري شجر  
الهومي- واحتقان الناس وحيد المرأة  
النصائي، وبرودة العلاقات.. والمعيش  
الكابي والفائر والإحساس المكسور كما في  
قصيدة (ذهاب وإياب).

ويبدأ هنا الديوان إياه بالكشف عن  
الأقنعة.. وازدواجية البعض،  
وشيزوفرنيشهم، وانشطار ذواتهم،  
وبمحاولة تلك الارتباط بين التمثيلي بمعناه  
السلبى، وبين الجدي، لهذا المعنى ينظم  
القصائد حكى "صغرى" ذات حاد شرس  
يقول الخذلان فيما يذهب بمضاء الصورة  
المتشقة والجواز البارع المكثف إلى قلب  
التفاصيل في الهومي البادي، والجواني  
الخبى، حكى صغرى، لا يعوزه نسج  
الحرير وهفوة الأنال:

-لأن شفتها الفرجتا

حتى يمر لسانى إلى عش الصاعقه

لن ترى الشظايا التي تستقط من كليتا في

معد المام

لغة الأشعري



وكان سبيلا قهت  
فلما شريت الرحيل زلا  
ظمتت  
ولما رجعت إلى النبع  
ضيعت وجهي يمراته  
ونابت  
إلى بهذا المدي  
هز أن كان وصلا فوصل  
وإن كان موتا فموت

من "مسيل الخيل الجريفة"، إلى  
"حكايات صخرية" خيط من الدم والنجم  
والنهار، وإليال من العذاب والمحو؛ المحو  
يتيمه المحو: محو الخدوش والأعطاب  
الوجودية بالقصيدة، ومحو القصيدة  
بالقصيدة في معنى حثيث ومدروس من  
أجل التميز واحتياز الصوت المتفرد، في  
الكتابة الأخرى التي تحضر ظلا لامتلاء..  
وسريرا للغة الذهبية، في الكتابة وهي  
تشر أسرارها كما تنشر فائقة بدوية  
صفايرها البليغة في شمس أبريل أو على  
مربايا سنابل صعيد يونيو، أو ترتقي  
كالشراع البعيد على الملح والنوارس، فاتحة  
للأزرق اللازوردية وشمسها، وللمر الملحم  
دثارها، وأزوار الأغاني.

إن صدور الأعمال الشعرية في ديوان،  
فيما يقول محمد بنيس، لحظة من حياة لا  
تتوقف، وإذا كان الموت يتحول إلى تجربة  
مأساوية عندما يرتفع إلى مستوى تجربة  
المصير، فإن للقصيدة حياتها الثانية التي  
لا تعرف عنها شيئا (٢).

لك هيأت لك، فيتقدم نحوها  
بشهوة البراة كلها ليعمثر  
شعرها الأشقر أو الكستنائي،  
ويتم "قصادا" في أطرافها  
الركبية، واضعاً أصبعه  
الصغير الناحل، في تشبيها =  
عينها اللوزتين للمسحوتين  
إلى الخلف كضرعونية إلهة،  
بعيث ويلعب ويفكك، من دون  
أن يعلم أنه ينشئ خلقا،  
ويبني متخيلا، وشبيه بهذا:  
الوظيفة المعبية التي يتأسس

عليها الشعر حيث الانتشاء والذادة  
والرجة والألم أيضا.

-سائرنا، وهذا مثل قط خجول

في لوحة شعراء

وأرمي بنفسي في لجة توله أبيض

لا يمكنه جمد

ولا رقة

ولا رقة طائر وحشي

يخدش رقة السماء.

وحيرة الشاعر في الوجود من حيرة  
المطل وتلفقاته اللاتنتهي نحو الجهات  
المت، حيرته وهو يحمل كيانه الهش..  
مخطوطا ومنجرحا- على مصفة موه أو  
وردة شعره، مبهتها الوصل- وليس غير  
الوصل-سبيلا إلى الشفت والشرذ  
والامتزاج بثرية أرض آية وسماء حانية  
تلثم الروح ندى غيث ويمث وحياة ثانية:

-وقد كان وهذا فضل السبيل

ولا الفراشات التي ستنبت فوق رموشنا  
المسيلة.

وتحضر السخرية والبارودي في جملة  
من القصائد عبر الدواوين المختلفة وماك  
نقنا:

١-سألت شاعرا عن الجنان كيف هو

فقال لعله زهرة زرقاء

وإذا أصرف أنه لا بأس

من أن يكون الجنان زهرة زرقاء في الشعر.

-استمارة

٢-وقال:

ها هو ذا شاعر جديد

من صنف شعراء الحضريات

دعنا نقتل...

ها هي قصيدة نثرتام في حوصلتي

أنا الذي كنت قبل قليل

سحابة تدام في معظفها

أو "خيمة في بطنلون"

كما يقول الآخر.

-حلول

-وفي خاتمة "حروب صغرة" يقول:

-أما الذي قلته في البداية

عن راية أو فرار

فليس سوى خدمة لقيادة النص

حتى يعود الهدوء إلى جوقه الكلمات

ويسير الكلام عبورا ظليلا

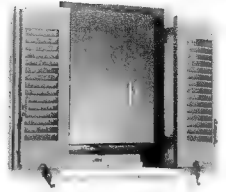
الشاعر مغل والفة دميه تقول: هيت

شاعر ونالذ من المغرب

إحالات:

- ١- محمد الأشمري، أعمال  
شعرية- دار الثقافة، اتحاد كتاب  
المغرب- ط ٢٠٠٥.
- ٢- المهدي أخريف، كلمة وريت في  
مقدماته لأعمال الأشمري.
- ٣- محمد بنيس، الأعمال  
الشعرية- الجزء الأول- دار نوبال-  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر،  
ط ٢٠٠٢.

إذا كان الموت يتحول  
إلى تجربة مأساوية  
عندما يرتفع إلى  
مستوى تجربة  
المصير فإن  
القصيدة حياتها  
الثانية التي لا  
تعرف عنها شيئا



## ماذا تعرف عن الإسلام؟

د. صلاح جرار\*

**حريشني** من أثق بروايته ممن زار بريطانيا مؤخراً، أنه عندما كان خارجاً من محطة (رسل سكوير) لقطارات الأنفاق في لندن، شاهد شيخاً له لحية طويلة غير متناسقة ويلبس ملابس رثة متسخة وحذاء مهترلاً، ويدل مظهره على أنه قادم من العصور الوسطى، كان يقف بباب محطة الأنفاق تلك ومعه منشورات وكتيبات يعترض بها طريق الداخلين والخارجين ويوزعها عليهم مجاناً وهو يقول ما معناه بالإنجليزية: ماذا تعرف عن الإسلام؟ وحدتني ذلك الصديق أن المشهد كان مقزراً، لأن منظر ذلك (الداهية) نفسه كان منفراً إلى أقصى حد، وكان كلما استوقف أحداً كي يعطيه من منشوراته، كانوا يرمقونه باشمزاز ثم يعضون عنه، وكأنهم يريدون أن ينفضوا ملابسهم مما قد يكون ملق بهم منه.

والذي أراه أن هؤلاء البريطانيين لم يكونوا بحاجة إلى معرفة الإجابة عن السؤال الموجه إليهم: ماذا تعرف عن الإسلام؟ لأن مظهر ذلك الداهية الذي يوجه لهم ذلك السؤال يحمل معه الإجابة، فيكفيهم عناء قراءة تلك المنشورات.

لقد شاب من بال هؤلاء الدعاة أهم شرط من شروط (الخطاب المقتنع) وهو شرط المظهر المقبول وحسن الهندام واحترام الذات، فكيف إذا كانت هذه المفاتيح كلها غير متوافرة في شخصية كثير ممن يتصدون للدعوة إلى الإسلام أو الدفاع عنه. وقد يظن كثير من المتدينين أن التدين يعني الانصراف عن المظاهر انصرافاً تاماً وإن ذلك بمثابة التمييز عن الزهد في الحياة الدنيا ومتعتها مع أن الدين الإسلامي يعنى عناية بالغة بالنظافة وجمال المظهر وحسن الهيئة والهندام، فالنظافة من الإيمان، وقال تعالى: (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد، وكفوا واثربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين) (الأعراف ٣١).

وفي التراث الديني الإسلامي شواهد لا تحصى على مدى ضاية الإسلام بمظهر الإنسان المسلم وحنه على النظافة وحسن الهندام وطيب الرائحة وما إلى ذلك، يقول لسان الدين بن الخطيب في مقدمة كتابه «الإحاطة في أخبار غرناطة»، عند وصف أهل مدينة غرناطة ومدى عنايتهم بملايسهم وحلاوة مظهرهم: «فتبصرهم في المساجد أيام الجمع كأنهم الأضمار المفتحة في البطاح الكريمة تحت الأهوية المعتدلة».

والله سبحانه وتعالى جميل يحب الجمال، والأصل في جمال النفس والروح الذي يتحقق بالدين والإيمان، أن ينعكس على لباس المرء ومظهره الخارجي ومسلكه وحديثه ونوقه، ومتى وجدنا خلاف ذلك فإنه دليل على أن النفس لم تتهذب والروح لم تبلغ النمو، وأن الإيمان لم يأخذ طريقه إلى القلب، فجمال المظهر من علامات جمال النفس وصديق الإيمان.

إن عدم مبالاة كثير من المتدينين السلمين بمظهرهم وحسن هدايمهم وهيتهم، من الأسباب الرئيسية في تشويه صورة الإسلام في عيون أهل الغرب والشرق.

\* كاتب واكاديمي اردني

عن هذه الآليات الجديدة المتضمنة في مختلف التجارب الإبداعية التي اختارها كمنهج لتحليلاته النقدية، هذه الآليات التي تعبر عن حساسية جديدة لدى الجيل الممثل للرواية العربية الجديد التي ثارت على قواعد الرواية التقليدية سواء على صعيد البناء كما الدلالة.

فيما كانت هذه الرواية الحديثة قد واجهت في البداية عدة انتقادات في البداية، فإن مرور الوقت جعلها أمراً واقعاً في المشهد الأدبي العربي، لأن هذه الآليات استطاعت أن تجد لها مكانها في النص الروائي الحديثي بكثير من التنوع والتعيز والاختلاف.

من أهم هذه الآليات الجديدة يذكر الكاتب: الاختفاء بالبعد الفانطاستيكي، استلزام الوقائع التاريخية، اللجوء إلى استمارات سردية من كتب التاريخ والقصص الشعبي، توظيف البعد الشعري في العرض الروائي.

باختصار شديد، إننا أمام نسق روائي جديد، وبآليات روايتية مغايرة، ثائرة على النسق التقليدي الذي بدأ وكأنه لا يواكب مختلف المستجدات التي يمر بها المجتمع العربي، إضافة إلى هذا، فإن ما يميز هذه المناسبات النقدية للباحث عبد المالك أشهبون أنها ليست قراءات متفصصة لهذه الأعمال وإنما هي قراءات متفصصة، تكشف عن ما هو مرجحاً في النص الروائي، فنحن إذاً أمام قراءة إبداعية حول نصوص إبداعية، تكشف لنا القراءة التفاعلية للناقد مع النص الروائي، وهذا ليس بغريب على الناقد الذي يعرف بشكل جيد التقنيات الجديدة في القراءة التي تستلهم مبادئها من نظرية التلقي، كطريقة حديثة غلبت العلاقة بين القارئ والنص، هذه النظرية التي توفيق عندها الناقد في مدخل الكتاب، ليبين أهميتها النظرية في "الحساسية الجديدة" لأنها نظرية أعادت للدارب وظرفيته الاجتماعية، وجعلت من القارئ ذاتاً فاعلة وليست منفصلة فقط.

وفي المدخل نفسه، توقف الناقد عند الخلفية النظرية والفلسفية لـ "الحساسية الجديدة" مقارناً إياها مع "الحساسية التقليدية"، وذلك لإبراز المنعطف الذي عرفته الرواية العربية، ولهذا فحرص الناقد لاختلاف هذه الآليات هو رصد مكونات "الحساسية الجديدة" (إذاً استعرتنا مصفهوم طوماس كوهن نقول:

## آليات التبدية في الرواية العربية الجديدة

محمد الأشهب \*

**صبر** للناقد المغربي عبد المالك أشهبون كتاب بعنوان: "آليات التجديد في الرواية العربية". ولرصد هذه الآليات كما هي متحققة في المنجز الروائي العربي، توقف الناقد عند ثلاثة من الروائيين العرب الذين يحسبون على تيار "الحساسية الجديدة" في الرواية العربية، والذين تميزت مساهماتهم الإبداعية بإضافات نوعية جديدة، في الوقت الذي يصر فيه هذا الفن تراجعاً ملحوظاً في عصر هيمنة ثقافة الصورة.

فبالرغم من اختلاف تجاربهم الإبداعية: سيرة ذاتية، رواية تاريخية، شاعرية، فإن الذي يجمعهم في الغالب هو الغالب الذي توظف فيه الأحداث والوقائع، والأزمنة، والأمكنة، والشخصيات: إنه باختصار قالب فني تميز بتوظيف آليات "الحساسية الجديدة".

د. صيد المالك أشهبون

والناقد نفسه لا يخفي إعجابه بهذا الأسلوب الجديد في الكتابة الروائية، وهو ما نلمسه في إشارات، في العديد من المواقع، بخصوصية كل عمل روائي وكيفية تميزه عن باقي التجارب، بتوظيفه لإحدى الآليات التي تشكل نغمة الضوء فيه. فالقارئ للكتاب سيكتشف أن الناقد موجه منذ البداية بهذه الرؤية: أي رؤية الكشف

إن رصد الناقد لهذه الآليات تابع من وعيه بأهميتها في تطوير الفن الروائي العربي، حتى يتسنى له أن يتعاضى مع إيقاع المجتمع العربي المعاصر بكل ما يسمه من تعقيد وداخل وتناقض.

ولتقريب القارئ العربي من هذه الآليات الجديدة التي استعملها الناقد من متابعاته النقدية، قسم الكتاب إلى مدخل وخاتمة وست مقالات، تناول في كل مقالة إحدى التجارب الإبداعية ليرمز مميزاتا وكيفية استلزامها إحدى هذه الآليات.

هكذا توقف الناقد عند كل من إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم من مصر، ومهيمن سطر من الإمارات العربية المتحدة، وعبد السلام حيمر وعبد السلام المساوي ومصطفى أمين من المغرب.

إن هذا البعد التسجيلى الحاضر في رواية صنع الله إبراهيم ذات لا يعني دعوة إلى الواقعية التقليدية، وإنما الهدف منه إعطاء صورة عن الوقائع السياسية الاقتصادية والاجتماعية للإنسان المصري، لكن اعتماداً على ما يسميه الناقد عبد الملك أشهبون بـ «المعرفة الحرة» التي تتعلق بمعرفة أماكن وسلوكيات وانفعالات الشخصيات، وذلك لمعرفة فرحها وحزنها، آلامها وآمالها...

إن هذه "المعرفة الحضرية" (Le savoir archéologique) فوكلوا يتأتى الحصول عليها إلا عبر استثمار هذا البعد التسجيلي الذي يمثل إحدى مقومات الكتابة الجديدة هي رواية صنع الله إبراهيم التي تدخل في دائرة "الحساسية الجديدة".

تجمع الرواية الإماراتية مهيسون مفرح في عملها الإبداعي: "تبحرًا بين السجل التاريخي والواقعي، بين النص الأدبي والشعري، بالبنية التي يعمل من الفن الروائي فنانا ديناميا مفتوحا، وجامعا لتأراوت الأدبية المختلفة الرحميات، وما يميز هذه البديعة هو خوضها في السمكوت (l'impensable) والمهمش، موظفة إياه في قالب فني جمالي متميز. إذ إن قضية الموعود - حضور الرواية التي تناقشها البديعة - لها حضور قوي في تاريخ الأدب ولكله موضوع سمكوت عنه في الثقافية

ميسون صقر مرعتهنا العجيبة لتدلين  
خلالها جميع مظاهر الاستبداد، لما يشككه  
من صلب نقيمة الانسداد، للفرء  
والجماعة على حد سواء، فالرواية تدل  
مضادة جريئة للممارسة إحدى القضايا  
الحساسات التي لها ارتباط بالوجود  
الإنساني العميق: فثنائية الحرية  
والاستبداد تتولد فيها البهيمية على خلف  
فلسفية تتناول هيجهل في شاة جدل  
العبد والمسيء، والتي يسطورها ماركس  
فيها بعد؛ وهي ثنائية تصب في الأفق  
التراز على الاعتراف بكرامته وحرية  
تخفيف، عيه الخليل، بذاته، وإنعائه من

آليات التجديد  
في  
الرواية العربية الجديدة



ومرر لا يحتاج إلى أجوية حاسمة بقدر حاجته إلى أمثلة تحلل وتؤول هذا الراكد الصاكن، هنا.

٢. صنع الله إبراهيم وآلية التسجيل هي:  
"ذات"

بالنمسية لصنع الله إبراهيم، فأمره لا  
يختلف عن الروائيين الحدائين الذين ثاروا  
على الواقع المسياسي المتردي والمتسرهل،  
واقع الإنانة والذل بعد مزينة حزيان  
الضهير، فالثورة التي أحدها النص الأدبي  
في آيات الكتابة لا تعكس سوى دعوة  
الروائي الحدائي للشورة على كل مظاهر  
التقليد في هذا المجتمع.

وتعد رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم مساهمة نوعية في سجل الرواية العربية من خلال هيمنة ثنائية الروائي والتسجيلي. هذا البعد التسجيلي الحاضر بقوة يعد إحدى الآليات الجديدة في

تعد رواية "ذات"  
لصنع الله إبراهيم  
مساهمة نوعية في  
سجل الرواية  
العربية من خلال  
هيمنة ثنائية  
الروائي والتسجيلي.

«براديديما» (Paradigme) مشتركا فيما بينهم، التي لا تعد انتقالاتا هائيا، وإنما هي إشارات ضمنية إلى التغيرات التي لحقت بالإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

والإبراز هذه المكونات سيمود النقاد إلى المراحل الأولى لظهور هذا النمط في الكتابة بمصر مع إدوار الخراط وآخرين، الذين اتسمت بالتمرد على التقليد، ومن أهم الخصائص التي تميزت بها الحساسية الجديدة بمختلف اتجاهاتها، تشييهو أو التشريب، التبار الداخلي، الواقعية الشعرية، الواقعية (الجديدة) يذكر النقاد: (في انتظار الغائب: فانس الروائي) يرضى في الشارن أن لا يفت عن حدود التقني السلمي، بل يتجاوز ذلك إلى المشاركة في الخلق والإبداع، والسعي إلى القراءة الفظة عوض القراءة الاستهلاكية السليمة.

في ضوء هذه الخصائص والآليات التي أشرنا إليها من قبل، والتي تشكل الأسس والمنطلقات النظرية التي يتغلغل منها الناقد في فكراته لمستون الروائية الإبداعية، سيعمل على تتبع هذه الأعمال /النماذج للكشف عن حضور هذه الآليات، ولتقريب القارئ من ذلك سنقدم باختصار هذه النماذج، مبينين نقطة القوة والتمييز في كل عمل من هذه الأعمال الإبداعية المتتعة.

١. إدوار الخراط و"القوضى المنظمة" في رواية "حريق الأحياء"

كما أشرنا من قبل بعد إدوار الخراط  
من المبدعين الأوائل الذين ثاروا على نسق  
الحياسية التقليدية، "حريق  
الأخيلة" التي تروق عندها الناقص  
المالك أشبهن أحد التماثيل التي جسد  
فيها هذه النظرة المتغيرة. فرائث هذه  
العمل الإبداعي سيجد هي كل أنواع هذا  
القول: كالرسالة والذكريات والوصيات  
والقول السياسي والوثيقة وقصصنا  
الأخبار، بالإضافة إلى القول الشعري. إن  
هذه "الفوضى المنظمة" هي أسلوب الكتابة  
عند إدوار الخراط تتسمج من هاجس  
التجديد لديه، إضافة إلى ذلك، يصعب  
حسب الناقص، تصنيفها في جنس من  
الجناس الأدبي: فهي أقرب إلى السيرة  
 الذاتية ولعلست بمسرد ذاتية بالمعنى  
 التقليدي، فهي رواية لا تقدم أجوبة بغير  
 ١٩٨٢ - ١٩٨٣ - ١٩٨٤ - ١٩٨٥ - ١٩٨٦ - ١٩٨٧ - ١٩٨٨ - ١٩٨٩ - ١٩٩٠ - ١٩٩١ - ١٩٩٢ - ١٩٩٣ - ١٩٩٤ - ١٩٩٥ - ١٩٩٦ - ١٩٩٧ - ١٩٩٨ - ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ - ٢٠٠١ - ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ - ٢٠١٠ - ٢٠١١ - ٢٠١٢ - ٢٠١٣ - ٢٠١٤ - ٢٠١٥ - ٢٠١٦ - ٢٠١٧ - ٢٠١٨ - ٢٠١٩ - ٢٠٢٠ - ٢٠٢١ - ٢٠٢٢ - ٢٠٢٣ - ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥ - ٢٠٢٦ - ٢٠٢٧ - ٢٠٢٨ - ٢٠٢٩ - ٢٠٣٠ - ٢٠٣١ - ٢٠٣٢ - ٢٠٣٣ - ٢٠٣٤ - ٢٠٣٥ - ٢٠٣٦ - ٢٠٣٧ - ٢٠٣٨ - ٢٠٣٩ - ٢٠٤٠ - ٢٠٤١ - ٢٠٤٢ - ٢٠٤٣ - ٢٠٤٤ - ٢٠٤٥ - ٢٠٤٦ - ٢٠٤٧ - ٢٠٤٨ - ٢٠٤٩ - ٢٠٥٠ - ٢٠٥١ - ٢٠٥٢ - ٢٠٥٣ - ٢٠٥٤ - ٢٠٥٥ - ٢٠٥٦ - ٢٠٥٧ - ٢٠٥٨ - ٢٠٥٩ - ٢٠٦٠ - ٢٠٦١ - ٢٠٦٢ - ٢٠٦٣ - ٢٠٦٤ - ٢٠٦٥ - ٢٠٦٦ - ٢٠٦٧ - ٢٠٦٨ - ٢٠٦٩ - ٢٠٧٠ - ٢٠٧١ - ٢٠٧٢ - ٢٠٧٣ - ٢٠٧٤ - ٢٠٧٥ - ٢٠٧٦ - ٢٠٧٧ - ٢٠٧٨ - ٢٠٧٩ - ٢٠٨٠ - ٢٠٨١ - ٢٠٨٢ - ٢٠٨٣ - ٢٠٨٤ - ٢٠٨٥ - ٢٠٨٦ - ٢٠٨٧ - ٢٠٨٨ - ٢٠٨٩ - ٢٠٩٠ - ٢٠٩١ - ٢٠٩٢ - ٢٠٩٣ - ٢٠٩٤ - ٢٠٩٥ - ٢٠٩٦ - ٢٠٩٧ - ٢٠٩٨ - ٢٠٩٩ - ٢١٠٠ - ٢١٠١ - ٢١٠٢ - ٢١٠٣ - ٢١٠٤ - ٢١٠٥ - ٢١٠٦ - ٢١٠٧ - ٢١٠٨ - ٢١٠٩ - ٢١١٠ - ٢١١١ - ٢١١٢ - ٢١١٣ - ٢١١٤ - ٢١١٥ - ٢١١٦ - ٢١١٧ - ٢١١٨ - ٢١١٩ - ٢١٢٠ - ٢١٢١ - ٢١٢٢ - ٢١٢٣ - ٢١٢٤ - ٢١٢٥ - ٢١٢٦ - ٢١٢٧ - ٢١٢٨ - ٢١٢٩ - ٢١٣٠ - ٢١٣١ - ٢١٣٢ - ٢١٣٣ - ٢١٣٤ - ٢١٣٥ - ٢١٣٦ - ٢١٣٧ - ٢١٣٨ - ٢١٣٩ - ٢١٤٠ - ٢١٤١ - ٢١٤٢ - ٢١٤٣ - ٢١٤٤ - ٢١٤٥ - ٢١٤٦ - ٢١٤٧ - ٢١٤٨ - ٢١٤٩ - ٢١٥٠ - ٢١٥١ - ٢١٥٢ - ٢١٥٣ - ٢١٥٤ - ٢١٥٥ - ٢١٥٦ - ٢١٥٧ - ٢١٥٨ - ٢١٥٩ - ٢١٦٠ - ٢١٦١ - ٢١٦٢ - ٢١٦٣ - ٢١٦٤ - ٢١٦٥ - ٢١٦٦ - ٢١٦٧ - ٢١٦٨ - ٢١٦٩ - ٢١٧٠ - ٢١٧١ - ٢١٧٢ - ٢١٧٣ - ٢١٧٤ - ٢١٧٥ - ٢١٧٦ - ٢١٧٧ - ٢١٧٨ - ٢١٧٩ - ٢١٨٠ - ٢١٨١ - ٢١٨٢ - ٢١٨٣ - ٢١٨٤ - ٢١٨٥ - ٢١٨٦ - ٢١٨٧ - ٢١٨٨ - ٢١٨٩ - ٢١٩٠ - ٢١٩١ - ٢١٩٢ - ٢١٩٣ - ٢١٩٤ - ٢١٩٥ - ٢١٩٦ - ٢١٩٧ - ٢١٩٨ - ٢١٩٩ - ٢٢٠٠ - ٢٢٠١ - ٢٢٠٢ - ٢٢٠٣ - ٢٢٠٤ - ٢٢٠٥ - ٢٢٠٦ - ٢٢٠٧ - ٢٢٠٨ - ٢٢٠٩ - ٢٢١٠ - ٢٢١١ - ٢٢١٢ - ٢٢١٣ - ٢٢١٤ - ٢٢١٥ - ٢٢١٦ - ٢٢١٧ - ٢٢١٨ - ٢٢١٩ - ٢٢٢٠ - ٢٢٢١ - ٢٢٢٢ - ٢٢٢٣ - ٢٢٢٤ - ٢٢٢٥ - ٢٢٢٦ - ٢٢٢٧ - ٢٢٢٨ - ٢٢٢٩ - ٢٢٣٠ - ٢٢٣١ - ٢٢٣٢ - ٢٢٣٣ - ٢٢٣٤ - ٢٢٣٥ - ٢٢٣٦ - ٢٢٣٧ - ٢٢٣٨ - ٢٢٣٩ - ٢٢٤٠ - ٢٢٤١ - ٢٢٤٢ - ٢٢٤٣ - ٢٢٤٤ - ٢٢٤٥ - ٢٢٤٦ - ٢٢٤٧ - ٢٢٤٨ - ٢٢٤٩ - ٢٢٥٠ - ٢٢٥١ - ٢٢٥٢ - ٢٢٥٣ - ٢٢٥٤ - ٢٢٥٥ - ٢٢٥٦ - ٢٢٥٧ - ٢٢٥٨ - ٢٢٥٩ - ٢٢٦٠ - ٢٢٦١ - ٢٢٦٢ - ٢٢٦٣ - ٢٢٦٤ - ٢٢٦٥ - ٢٢٦٦ - ٢٢٦٧ - ٢٢٦٨ - ٢٢٦٩ - ٢٢٧٠ - ٢٢٧١ - ٢٢٧٢ - ٢٢٧٣ - ٢٢٧٤ - ٢٢٧٥ - ٢٢٧٦ - ٢٢٧٧ - ٢٢٧٨ - ٢٢٧٩ - ٢٢٨٠ - ٢٢٨١ - ٢٢٨٢ - ٢٢٨٣ - ٢٢٨٤ - ٢٢٨٥ - ٢٢٨٦ - ٢٢٨٧ - ٢٢٨٨ - ٢٢٨٩ - ٢٢٩٠ - ٢٢٩١ - ٢٢٩٢ - ٢٢٩٣ - ٢٢٩٤ - ٢٢٩٥ - ٢٢٩٦ - ٢٢٩٧ - ٢٢٩٨ - ٢٢٩٩ - ٢٣٠٠ - ٢٣٠١ - ٢٣٠٢ - ٢٣٠٣ - ٢٣٠٤ - ٢٣٠٥ - ٢٣٠٦ - ٢٣٠٧ - ٢٣٠٨ - ٢٣٠٩ - ٢٣١٠ - ٢٣١١ - ٢٣١٢ - ٢٣١٣ - ٢٣١٤ - ٢٣١٥ - ٢٣١٦ - ٢٣١٧ - ٢٣١٨ - ٢٣١٩ - ٢٣٢٠ - ٢٣٢١ - ٢٣٢٢ - ٢٣٢٣ - ٢٣٢٤ - ٢٣٢٥ - ٢٣٢٦ - ٢٣٢٧ - ٢٣٢٨ - ٢٣٢٩ - ٢٣٣٠ - ٢٣٣١ - ٢٣٣٢ - ٢٣٣٣ - ٢٣٣٤ - ٢٣٣٥ - ٢٣٣٦ - ٢٣٣٧ - ٢٣٣٨ - ٢٣٣٩ - ٢٣٤٠ - ٢٣٤١ - ٢٣٤٢ - ٢٣٤٣ - ٢٣٤٤ - ٢٣٤٥ - ٢٣٤٦ - ٢٣٤٧ - ٢٣٤٨ - ٢٣٤٩ - ٢٣٥٠ - ٢٣٥١ - ٢٣٥٢ - ٢٣٥٣ - ٢٣٥٤ - ٢٣٥٥ - ٢٣٥٦ - ٢٣٥٧ - ٢٣٥٨ - ٢٣٥٩ - ٢٣٦٠ - ٢٣٦١ - ٢٣٦٢ - ٢٣٦٣ - ٢٣٦٤ - ٢٣٦٥ - ٢٣٦٦ - ٢٣٦٧ - ٢



الوعي التابع للسيد. هذا على مستوى موضوع الرواية، أما من حيث التقنيات الجمالية، فلنبدأ في روايتها: «ريحانة» كسرت إحدى مقومات الرواية التقليدية المتعلقة في أفق الانتظار... فالنتائج للرواية سيصاب بضيعة الأمل من تدهور حال الشخصية الرئيسية في الرواية. ففي الوقت الذي ينتظر فيه القارئ تفسير الوضعية الاجتماعية لريحانة «العبد» بعد اكتشاف البترول في الإمارات العربية المتحدة؛ فإن العكس هو الذي حدث. فهذا التعقيب لأفق الانتظار تكون للبدعة قد وظفت وبشكل جمالي رائع لإحدى «الهايات» الحساسية الجديدة» ضدًا على الرواية التقليدية التي تحقق للقارئ هذا الأفق في نهاية الحكاية بأسلوب سردي تقليدي، ينطلق من بناء الحدث، فالعقدة، فالنهاية. بهذا العمل تكون ميسون منفر قد أثبتت مرة أخرى أن الرواية الجديدة عالم مفتوح وجنس أدبي لا يقل شاعرية عن الشعر ذاته.

#### ٤. عبد السلام حيمر وترميز التاريخ في: «خطاطيف باب منصور»

يعد توظيف التاريخ ليس وليد اللحظة، بل تجسده عند الروائيين التقليديين والحداثيين أنفسهم، لكن طريقة توظيف المادة التاريخية هي التي تختلف من حساسية إبداعية لأخرى.

وتعد رواية «خطاطيف باب منصور» من المساهمات الروائية التي اشتغلت على التاريخ المغربي المعاصر، لكن رواية حيمر هذه لا تتعامل مع التاريخ كآحداث ووقائع وإنما تتعامل معه بطرق أخرى بديلة لتحقيق البعد الجمالي ووحدة البناء، مثل التلميح والصور والرموز وإياقي الأنواع الأخرى المستعملة في الرواية «الجديدة». فترميز المادة التاريخية يعد من نقاط القوة في هذا العمل الروائي والذي يجعله يصنف في إطار الحساسية الجديدة التي تقطع مع التقليد الروائي الذي يتعامل مع الأحداث كوقائع تقريرية ويقدمها في قالب سردي متتابع ومتسلسل.

فاستعماله مثلاً لرمز «الخطاطيف» يشير مرة إلى المستعمرين ودخولهم إلى مدينة مكناش، ومرة إلى المقاومين المغاربة الذين واجهوا الاستعمار. إن هذا الرمز يحتاج لقراءة نقدية تأويلية لفهم الأبعاد الدلالية للرموز المستعملة في لحن الروائي وهي كثيرة ومتنوعة. بهذه الصورة الرمزية يفنو التاريخ حاضراً كتموه تخيل أكثر من

اعتباره مجرد نقل حرفي وتوثيق حاف لسلسل الوقائع والأحداث.

وإذا كان من إضافة نوعية في هذه الرواية، فإنها تكمن في كيفية تعامل عبد السلام حيمر مع الحدث التاريخي الذي لم يعد بالنسبة له مجرد وقائع ومادة إخبارية تسجيلية تسرد في شكل كرونولوجي، وإنما غدا طاقة مولدة لعناصر الحكاية، إذ تعد الذات الساردة بناموس جومرية تمكثها من بناء العالم الروائي الذي يركز في النهاية على عالم الترميز. بهذه الكيفية في توظيف التاريخ، انطلاقاً من رؤية تطورها آليات «الحساسية الجديدة» في الكتابة تجعل القارئ يجمع بين متعتين أساسيتين: متعة قراءة تاريخ الحاضر المعاصر (فن كتابة التاريخ) ومتعة قراءة هذا التاريخ بمذاق روائي متميز (فن كتابة الرواية).

#### ٥. عبد السلام المسوي والرواية الشاعرية في: «مناكب من دم المكان»

يشكل حضور البعد الشاعري قيمة مضافة في الرواية الجديدة ضدًا على الرواية التقليدية التي كانت تمهيز بين الشعر والنثر، فهذا الحضور هو ما يتجسد في انتقال العديد من الشعراء لكتابة الرواية، وتوظيفهم لهذه الآلية في أعمالهم الإبداعية، أي كتابة عمل سردي من زاوية شاعرية، وهذا ما تحقق في رواية «مناكب من دم المكان» التي يتوقف عندها الناقد عبد المالك أشهبون، ليكشف من خلالها هذا الحضور القوي لسلطة اللغة في العمل الروائي، أو ذلك التداخل بين زمن الرواية وزمن الشعر.

هذه الشاعرية البارزة في عمل المسوي تبين إلى أي حد ما أن مكونات الرواية: الفصل، الحشد، الزمان، المكان... إلخ. تخضع لسلطة الكلمة في أبداها المجازية والاستعارية. فالقصة السردية عند المسوي استطاعت أن تتخلل من تقريريتها المباشرين وتصيرت بما هو شاعري وكثير المعنى، وهذا ما يعبر عن تمرد واضح على الحساسية التقليدية التي كانت ترى في لغة الشعر من اختصاص الإبداع الشعري الذي لا يجب أن يطاول الأعمال الأدبية الأخرى كالرواية.

#### ٦. مصطفى أمين وكشف المتناقضات في: «عمر الكيش»

توظف رواية «عمر الكيش» لمصطفى أمين سلطة النقد بمختلف مستوياته، ليكشف من ما يصحله هذا الواقع من

تناقضات أخقية وعصومية في ممارساتها اليومية، وذلك اعتماداً على أسلوب فني بنى من لغة التقرير والخطابة، فما يميز الكتابة الروائية عنده هو قدرتها على التلاعب بمراحل حركية الواقع ولا حركيته في الآن عينه، بحيث يتداخل التخييلي بالواقعي، الهزلي والمضحك بالمأساوي، مما يمنح العمل الروائي تصديداً خاصة وتنوعاً في تيماله تشكلان جوهر هذه الرواية. أما أهم ما تناوله الروائي في هذا العمل يذكره الناقد:

نقد الممارسات الدينية الخاطئة.  
النقد الصريح لطبيعة الأداء الإعلامي العربي في مختلف تجلياته.  
نقد الممارسات الانتخابية المشوهة.

#### خلاصة:

من خلال النماذج التي توقف عندها الناقد، يتبين أن العمل الروائي الذي يصنف في إطار «الحساسية الجديدة» شكل شبه قطعية حقيقية، وثورة على «الحساسية التقليدية» شكلاً ومضموناً. هذا التحول ليس مجرد فضول أدبي جمالي أمته جاذبية لتقليد الرواية الغربية الحديثة، وإنما أمته ظروف التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧. هذه الهزيمة التي طرحت على الذات العربية أسئلة ما زالت ملقاة أكثر مما قدمته لهذه الذات من أجوبة نهائية. والأدب باعتباره مرآة للتعبير عن الواقع بكل مستجداته، لم يخرج من هذه القاعدة، فأمام هذه التحولات التي زادت من تعقيد الحياة المعاصرة لم يكن أمام العمل الروائي من وسيلة أخرى سوى تعقيد آليات التعبير الفني التي تعكس واقع القارئ في المجتمع المعاصر.

وفي الأخير، نقول إن النقاد عبد المالك أشهبون قد وفق من خلال نماذجهم المتناقضة في رصد مختلف آليات الجديدة التي ساهمت في تجديد الرواية العربية المعاصرة، لتكون في مستوى التعقيدات التي يعبرها المجتمع العربي المعاصر.

#### المراجع:

١. عبد المالك أشهبون: «آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة»، منشورات ما بعد المدرسة، طاب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.



## مورة بإطار غليظ!

كما في كل سراقك العزاء الورقية التي تظلل الصفحات الثقافية في الوطن العربي بعد وفاة مبدع ريادي، جاء موت الشاعر والمبدع المتمدد المأخوطة، رغم توقعه بين يوم وآخر بالنظر إلى حالته الصحية المتهللة منذ سنوات، تابع زلزال أو صدى دوي جعل الساحة الثقافية العربية، بمعظمها، تنفقد أطرافها وتجس شرايينها المخنوقة بدم خثر..

ومع كل خسارة ثقافية، باتت تتوزع بالقسطاس في السنة العربية الواحدة بما تفقد الأمة العربية من جغرافيتها وتاريخها الذي صار ممتسراً بما يملأ كادر نحي صغير.. يعيد المبدعون والمثقفون العرب لوكاً مفردات النقصان التي تتراص بحديث معد ومحمّل في أقل من عارض صحي في بنية ثقافية متعددة المضارب.. وذلك العارض لا يتمدى اختفاء مبدع من المشهد الملون بكل أنواع الدم، فيما يبقى منجزه "الريادي" بناءً يحتمل النمو..

صحيح أن عقدي الخمسينيات والستينيات كانا أشبه بفاصلتين استدرأكيتين في الأدب العربي، سيما في الشعر الذي شهد فتحاً صامداً آنذاك، متمثلاً بقصيدة التفعيلة التي ألفت القنوات الترابية بين الحيون ثم ما لبث جموع الحداثة أن جعلت كعب الرمل الأملس صالحاً لكتابة الشعر.. لكن الأصح أن ما تبع ذلك بقي في إطار المراكمة، في ظل صراعات عبثية بين جزر البحر ومد الشيطان.. وتعل هذا أسرع تفسير لما ينتاب الساحة الثقافية العربية من شعور بالخسارة حد التبت كلما توارت قامة بشعل الموت.. الموت الطبعي.

ولما غوط، بريادته المبكرة، واحد من القامات الثقافية والإبداعية العربية التي بدأت مهجوسة بالتفجير والأجترار، والخروج من الدوائر السالفة، والقوالب الصلبة التي لم تعد تؤمن على محسن ثمين.. وبهاجسه المضمر لملك "قماط" الإرث القديم كتب قصيدة النثر دون أن يتكهن معالها حين كان معتقلاً منتصف الخمسينيات، ودون أن يعلم بوجود رواد آخرين كانوا يواصلون الحفر بموازاته نحو أفق شعري جديد.

ويبدو حفر صاحب "حزب في صوء القمر" في الشكل والمعنى أكثر وضوحاً من مجاليه بالنظر إلى تحصيله العلمي المتدني الذي لم يتجاوز الابتدائية، دون أن يشعور ذلك بالنقص إلا حين تحاول على مجلة "الأدب" وعطف اسمه بحرف الدال حتى تسرع المجلة بنشر قصيدته "عادة بافا"!

وتلعل مرة حالة اليتيم التي بدت على شعراء الخمسينيات في تصريحات صحافية عشية إعلان الوفاة، ما شكلته تجربة المأخوطة من حالة مخايرة في المشهد الإبداعي العربي حد أن ذهب بعضهم إلى اعتبار أن الحركة الشعرية قبله هي غيرها بعده، فيما أراد ناقد معروف إضفاءه في لحظة متأخرة حين أعاد إلى المأخوطة الريادة في كتابة قصيدة النثر "الحقة".

قد يغدو ذلك حزناً هائضاً تقتضيه مناسبة العزاء التي تتلبس في الشرق سواداً مفرطاً، لكنه في محاولة أخرى لتفسير الظاهرة، قد يغدو أبعد من تفقد الأطراف وجس الشرايين.. إلى الجهر بسؤال الخلق على مستقبل ثقافة ما في ظل خسارات تتعاقب بميقات دقيق. وبدا هذا الهاجس ملحاً في الأوساط الثقافية السورية التي خسرت خلال أقل من عشر أعوام قامات إبداعية وفكرية لا تحدث كثيراً في كل زمان..

ليس من الابتكار القول أن ثمة نمواً بطيئاً لقامات المبدعين الذين تلو جيل الفتح الحداثة العربية على مصرعها منذ عقدي الخمسينيات والستينيات. وما انحسار أسماء المبدعين والمثقفين العرب إلى عدد أصابع كف القارئ العربي، إلا دليل على أن الصورة الثقافية العربية الجمعية قد تروست بإطار غليظ على المحاكاة، بالأبيض والأسود!

.. هل في هذا التناق مع طوقس العزاء العربي؟!

إن كان كذلك فادعى خاطر يلح على البال هو أن يأتي يوم تُرثى به قامة بأسقة من قبل مبدع تقصر قامته "العضوية" عن المنبر في العزاء. وليست هذه قراءة سوداء في علم الغيب الأبيض، طالما أن الدهنية الإعلامية العربية لا تزال تتعاضى مع الموت كل لحظة سقوط مدوية تجعل طموح أي نمو آخر بلوغ سطح الأرض!

تبنى الروائية ليلي الأطرش روايتها "مراهقة الوهم" على التقاطع، والتداخل، بين عدد من العلاقات الماطفية، بين شادن وكفاح أبو غليون، وسلاف وجواد الجبالي. وتعد العلاقة الأولى الحكاية المؤطرة لباقي الحكايات التي ترفى إلى مستوى الحكاية الموازية، أو تبقى مجرد حكايات مغرى، تقوم بوظيفة التوسيع، لكن أهم شيء في هذه العلاقات "الخطرة" أنها ليست سوى الإطار الذي ضمنه يتم معالجة قضايا جوهرية وعميقة اجتماعيا وفكريا وعاطفيا. أي أن الحكايات ليست سوى مرآة عاكسة، تعكس قضايا من قبيل الكتابة النسائية، العمل الصحفي/ التلفزيوني والثروة الشخصية، والعمل الصحفي والكفاح الذاتي...

٢/ في الحكاية المؤطرة: حكاية شادن، تطرح في سطح الحكاية العلاقة الفاشلة بين شادن وكفاح غليون، قبل ربع قرن من الفراق والبهيم، ولا تختلف في الميكانيك العام، أي في بناء الحكاية الماطفية تقليديا على مستويي الانشداد (الترابط) والانفصال، والحكي الاسترجاعي، أو السرد المشتق المحمول عبر نهار الحنين والانفصال الشديد، وهي تقنية فريدة متمثلة بالتيار الماطفي والفكرى اللذين تتخبط فيهما الشخصية الروائية. بينما في العلاقة الفاشلة تتجلى في ما يلي: وضع الذات أمام الاختيار الشخصي؛ أي وضع الذات وجها لوجه أمام الماضي، وهي قضية جوهرية ومصيرية. خاصة أن الماضي يملك سحرا خاصا به، الماضي الماطفي الذي يسكن عميقا في النفس، ويصبح عائقا أمام تحقيق الذات، وانطلاقها. وتقسر الروائية ليلي الأطرش القضية بفشل زواجها من محمود أبو طير (المحامي)، تقول الشخصية الروائية (شادن): "كنت شبيحا يسكنني لم تجد معه أغاني الزار، يقفز مفتوحا فوق همسات زوج محب، قابعا كنت ومغروسا وأقصى من الرقى وطرد المسافرت، وجذورك سؤال لا ينتهي.. ماذا لو؟" من (١٢).

تحقيق الذات؛ وإذا كانت الذات قد سكتها الحب الأول وصاق ارتباطها بالماضي، فإنه في الصورة الثانية خلق منها إعلامية ناجحة. وهنا تشير الكاتبة إلى البعد المقاوم في الذات، والطاقة التحولية التي تفتزن الألم وتصرفه في اتجاهات أخرى كالعمل، وهو ما تؤكد الشخصية الروائية (شادن)، حين تقول: "اليقين الوحيد أن كلاً منا نجح في طريق ساره وحده". من (٨). وتضيف: "صرت

## "مراهقة الوهم" ليلي الأطرش : البناء والقضايا

محمد مستعم

هل تجاوزت الرواية العربية والرواية التونسية خصوصاً تجربة الشكل القصصي وانخرطت في معالجة الموضوعات الشائكة؟ بقراءتنا



الأطرش

لرواية "مراهقة الوهم" ليلي الأطرش يبدو أن الكتابة الروائية العربية والنسائية قد تحلّت من محاولات التجريب في الأشكال واتجهت نحو الكتابة في الموضوعات، ومن الموضوعات التي ظلت الرواية العربية الجديدة الخوف فيها، موضوع العلاقة الماطفية.

وخاصة الإنسان "المثقف" العامل في حقل الصحافة والإعلام.

وتتف الرواية عند نهايتين. نهائية مرحلية تقدم لنا الشق الأول من الحكاية؛ الشق العاطفي. ونهائية ثانية تقدم لنا مكون الشخصية الروائية. نهائية كفاح أبو غليون الذي صار انتهازيا ووصوليا يبيع قلمه وتاريخه كقذاحة. ليتمت هي نهاية سلاف، التي وفتت إلى جانب طليقها في محنته. كما أن نهاية سيف الأخيرة قدمته لنا في صورة مختلفة بعد حادث الفندق.

وخلاصة اختيار الذات، ومواجهة الماضي جاءت حاسمة في قول شادن: "لست أنت". لست أنت من أبعت عنه في ماضي البعيد، وفي ذاكرتي، واحتل مساحة من مشاعري. فافت كل الموانع؛ الزواج من الخصامي محمود أبو طير، والانتساب الديني (مسيحي/ مسلمة)، بل أنت ابن التغيير، والتحول، والتشويه الذي انتجته المرحلة السياسية. أنت ابن شرعي للخيانة، التي فرتك بيني وبينه، والخيانة التي فرتك بيني وبين محمود أبو طير، وخبائلك (الكفاح أبو غليون) للبيادى، والرسالة الصحفية، وخبائلك للشاعر... إنها الفكرة المهيمنة، المنكرة في العلاقات، مل لها من دلالة غير ما يحور به الواقع السياسي السيساسي والاجتماعي والفكري؟

٢/ حكاية سلاف: تبني حكاية شادن على الاسترجاع، كما في روايتها "صهيل المسافات"، وعلى محكي واقع الحكاية. وقد اعتمدت الكاتبة على الطريقة ذاتها في تأطير حكاية سلاف وجواد الجبالي. تقول سلاف: "وبين لقائنا في المسرح وأنا قسيتي مع جواد. بدأ الحب في أرائه، ثم احتفى بضياب لندن ولججها فضاء بحارته، ثم اتصص صقيعها وغريها جذوته فبرد، وانكشف اختلافا. تروجا دون علم أحد، هزمهم نضرتنا ليلة حب في مكتبه الخالي، انتفض جواد في التصام عواطفنا وجسدنا وشهوتي للتجربة. تزوجني، وهرب بي ومسي إلى لندن لعل زواج عبثه نهدا". ص (٧٢)

وكما نحيل حكاية شادن وكفاح أبو غليون والقضايا الكامنة والمفتحة على الأبعاد السياسية والفكرية والاجتماعية، تتفتح حكاية سلاف وجواد الجبالي على أبعاد وقضايا منها:

قضية الكاتبة: فالشكل الحقيقي الذي

جابهته سلاف، يتمثل في الصيغة المبكرة للإخراج عن السر الكامن في النفس.

السر الذي جعل سلاف تطوي على

## ليلي الأطرش



النجاح. فلن كفاح كاسم (النضال، إن أجل مبدأ)، قد انقلب وتقلب، وخان. إن الكاتبة تصالح قضية مصيرية، وظاهرة اجتماعية وفكرية وسياسية خطيرة، قضية المتاجرة بالبيادى، واستغفال الآخرين من أجل المصلحة الخاصة، أو قل الذاتية.

"كست أنت" ص (٢٤): تكشف الرواية عن بنتين متوازيتين: بنية سطحية تتلون بماء المصطفة، وتسير في مسارها بين اللقاء والفرار، بين الارتباط الجسوي القوي، والحنين، والمثالية. وبنية عميقة منفصلة على الأبعاد الاجتماعية والفكرية والسياسية والسلوكية للإنسان العربي.

**من القضايا التي تطرحها رواية "مراهق الوهم" قضايا الخطاب. كيف نكتب الحكى الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة، ووقائعه حسدشت في الماضي الذي سيسترجع بالقوة في السرد**

امرأة أخرى قادرة بعيدا عنه، لم أجد ضرورة كما تركتني، نضجت ودخلت مراحل العمر ومسمياتها". ص (٩).

محكي الذاكرة: في البناء السردى لحكاية شادن، تقف على مبدئين من السرد متداخلين لا يكاد بين الفاصل بينهما، المستوى السردى الأول يتجلى في وضوح العودة إلى ما قبل ربع قرن من الزمان. أي العودة إلى ملت الحكاية العاطفية في فورتها وفي تدميرها بعد مشهد "الخيانة" كما يرد على لسان شادن: "لم تفهم لماذا خذلتك، ولم تعرف أنني رأيتك تخروني ونحن نخطم لمواجهة الجميع". ص (٩).

محكي حاضر الحكاية: الحكى الثاني ينتقل في الزمان إلى الحاضر، حاضر الحكاية. مقابلة (كفاح أبو غليون) في لندن. حيث ينتقل الحكى من التدفق السردى، المليء بالحنين والشوق، قصول الساردة: "أزحت الستائر فاستبشرت بيومي ووجهي في المرأة، سامستهم، لتقف مبهورا كما تسمرت حين رأيتي أول مرة، وسأريك صبيين طالما ارتعشت بالدهشة أمامهما.

استملم لدفق الماء، ادملك جسدا مرت السنون عليه بعتان، أمسد، أخرج وأزهو بالتناسق والضمصور وقيل الاستدارة، أغرف كريم الطراوة وأزرعه لأرتيه يانما لاما، ييق الحمام برائحة ما أفل. أرسم عيني بآنيها شديد، مصصو ويروج فيهما بحرك الذي فقتت، وتسمع وتوتج بالأسرار كما كنت تصفهما.

فترت احتلاكك بطلي، وسرتي عيني أولا. استحضرت صبر سمولتهما بالمكياج والخبرة". ص (١٢، ١٣)

من القضايا التي تطرحها رواية "مراهق الوهم" قضايا الخطاب. كيف نكتب الحكى الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة، ووقائعه حدثت في الماضي الذي سيسترجع بالقوة في السرد، لكن عبر قاء الحنين. إنه محكي يستند على السرد للتدفق، المسترسل، المسكون بالسؤال، بعدم اليقين. عكس السرد الذي يعتمد الحكى اليقيني، محكي الحاضر في الحكاية، الذي لا يقبل بالتأمل، بل يقوم على التأكيد والإقرار باليقين. لذلك نجد الساردة في محكي حاضر الحكاية تستند على الوهم، كما في المجتزأ أعلاه.

الشادن والكفاح الزائف: من القضايا التي تمكسها الحكاية الأم/ الحكاية المؤطرة، الإخلاص لفكرة وثقتها. وخبائنة الفكرة والمبدأ. وإذا كانت شادن، كاسم، ولد النزال)، قد نما وتطور في حقول

المجتزأ حربية الكاتب، ووصيها لحظة الكتابة بالفرق بين رعي الطفلة (سلاف) الخالي من الحملوة الشنيعة والأخلاقية، وبين رعي الأم الذي يظل في حكمه من حمولة سارية حول ليمعة عبد السيد. أما الحديث عن مثلية ليمعة، فقد تجرأ المرأة العربية على كتابة هذه الحالات التي كانت الكتابة تتجنب الخوض فيها، وخصوصاً عندما يكون المنطلق في الكتابة تصوير المرأة كمشغول متمثال عن الشوائب الأخلاقية والسلوكية في المجتمع والفكر. وإذا شئت المراقبة، وقد اعتمدتها الكتابة

هنا، بين الشخصيات الروائية، فإننا نضع ليمعة عبد السيد (المرأة) مقابل سيف المعناني (الخير)، تقول عنه شادن: "وسيف شاب من الإمارات يربطني به ما هو أكثر من زمالة وأقل من صداقة..." ص (٢٥). وتضيف شادن مسنداً مصالماً الشخصية الروائية: "وسيف من قبيلة عربية أصيلة بعثرت أسباطها في دول الخليج قبل أن تقسمها السعودية والسعودية، وأل في البحرين وتعلم في السعودية ثم استقر في الإمارات مع تجارة والده وحمل جنسيتها، التقي بدورات تلفزيونية كثيرة ليصير المخرج الأبرز والأول في التلفزيون الرسمي".

راقف، وهو صفيير، الواهدين إلى بلاده من المثقفين والخرجين والمصورين، فطمع منهم الفن ولعب البوق والخمر والحشيش، وتناثر بعد جميعاً. وتملك امرأة ملقوفة بمباهتها أن تثيره، فيجاءه بفعلوته، فولا مكشوها وإحياء داعراً... ص (٢٦)

لقد جعلت الكتابة المقابلة قديمة أساس في بناء الشخصية الروائية وبالتالي في بناء النص الروائي جملة، كما جمعت التشابه قيمة ثانية من خلالها تقدم الوجه الآخر لنهاية الحكاية في حكاية شادن وكفاح، وحكاية سلاف وجواد.

وقبل الحديث عن القضية المالية في بناء حكاية سلاف، لابد من الإشارة إلى البعد السياسي والاجتماعي للخطاب الروائي في "مرافاة اليوم" وخير دليل على ذلك المقطع المسرحي الخاص بوصف وتحديد شخصية "سيف" وأصوله، والتفريق الحدودي والجغرافي في الخليج العربي الحديث.

قضية الطلاق، لا يمكن للمرأة الكاتبة، مهما تخلت عن الرؤية النسوة، أن تهمل القضايا التي تمسها على مستوى الحقوق المدنية أو السياسية، أو الدينية، فتجدها في كتاباتها تقرر وتبادر بتقديم الحلول أو بالتصديق بما هو مقدر. ومن تلك القضايا التي عالجت الرواية في محكي سلاف

سلاف ثم نحن، بل أثرت البقاء على جانب طلبتها بعد المرض الذي ألم به. وينتهي الحوار بينهما وبين شادن حول الإجازة كما يلي:

"كم سيستغرق الملاج ؟  
- العلم عند الله .. كله مرهون برغبته في التحصن... وإذا طال الأمر كثيراً ساستقيل، رغم حاجتي للعمل، ليس لجواد أحد غيري.  
- هل تحببني يا سلاف ؟  
- لا بهم، ولكنني لن اتخلي عنه". ص (١٥٦)

ههنا معنى هذا أن المرأة أكثر إخلاصاً من الرجل ؟! لن نتعرف بالدراسة نحو الالتزام النسوي ومنقول مع سلاف: لا بهم، الميرة بالتنازع، والأمور بموافقتها، لقد خان كفاح أبو غليون مبادئه بينما صانت سلاف قيم النبل والوفاء.

كيف أكتب خالتي ليمعة ؟ : القضية الثالثة في بناء حكاية سلاف وجواد الجبالي تتمثل في الحالة الخاصة بالشخصية الروائية (ليمعة عبد السيد). المرأة التي حالت عنها سلاف : هكفي أكتب ليمعة ؟

هل أؤكد ما يقوله الناس غمزاً أو تصريحاً عن علاقتهما بالبنات ؟ أم يمكنني الانبهار بمرارة هذه قادرة تقارع زملائها بالحجة والبرهان والدراسة ؟ أكتشف أنها منبوذة لظنها جديتي ويحرمها والذي لم يموت، فلا تمتد يد غيرها لتقود أسرته الثالثة إلى مراض الأمان". ص (٧٧)

وليمعة في الحكاية، شخصية روائية نسائية مختلفة بشؤونها، ومثليتها. لكن مميزة بقدرتها على المواجهة والتحدى، تقول سلاف : "...حين صيرني جواد بشنود خالتي وما زلتا نتعارك. روى وأعاد، من استغفلاها لربى المراهقة اليتيمة، وضغن كثيراً وأطال.

لحقيقة جرح ونزف، أكابر، تداهنمتي ذكرى أمي وصوتها وهي تسبحني في دار ليمعة وفي غفلة منها، ونهضت:

- أين تلامي ؟  
- في غرفتني.  
- وخالتك ؟

مع ربي في الحجرة الكبيرة. أثيرين يا أمي ؟ ناضتني تطل على الحديقة، تاملني تثيرها.

هل تترك بابها مفتوحاً حين تنام ؟  
- لا - نقلته دائماً، ولكني لا أخاف. وضعت لي نورا صغيراً بجانب السرير". ص (٧٨)

ما أثارني في هذا المقطع المسرحي

نفسها، وتضرب العزلة على مشاعرها، وتطلق باندياع وإخلاص في العمل، وهنا لا يمكن إغفال التشابه والتماثل القائم بين شخصيتي شادن وسلاف، تقول سلاف: " منذ التقيت شادن، في سعيها إلى تحقيق الذات والعيش اللائق، عرفت أنها تحمل مسراً تطويه عن الآخرين، جحر عينيهما امتداد حزن وعمقه محيطه، ولن تدرك إلا امرأة مثلي، تغلف الأمل والخذلان بمرح ظاهر، مثلي هي، يعيش في قلبها وعقلها رجل تخفيه، ويصحب عنها رؤية كل الآخرين.

أسرتني حضورها، تمنيت أن تبادلنا الأدوار بيهبيتها وترفعها واعتادها وتقدير ذاتها وما تملك، جذابة في غير مصعب، شديدة الأنافة في الوائها الباستيل، فقليلاً ما رأيتها ترتدي لوناً داكناً، ويمسحها ويتخلف وراءها عطر مميز لا تغيره". ص (٦٩).

وتقول شادن: "شبهني سلاف، كلانا نلصق نفسها وصندت أبوابها.. ههنا في قلب امرأة عرافة مطلقاً في عمر ابنتها الشابة وظلها أريمه عطر علما ؟  
وحين يفصل مصدر امرأة على أسرار كبيرة تدخل شرقة العزلة فتصمت بها... فتضام امرأة مثلي قادرة على التناط، حب دفين في عينيهما وقيل أن يسطه أي رجل". ص (٧٢).

بين القولين اتفاق حول السر: السر الذي يعلم المرأة، ويعنيها خصوصيتها، لكنزها، وتوقها، ومن خلاله تحقق ذاتها. كما من في عدم القدرة على البوح. وعدم التمكن من مياغة الكلام، ومن القدرة على التأليف. هنا تبرز قيمة الكتابة. فهي ليست فقط تدوين، بل جهد ومجاهدة، ومكابدة، تقول سلاف، في سياق المقارنة والمقابلة: "لو أني مثلي قدر اصطبل الأفكار وتوالدها وانفراط، الرور، أو ملكة التعبير كما في روايتها، لكتبت ما هو أفضل، قصتي مع جواد الجبالي". ص (٧١)

قضية النهاية: فما هو الأفضل يا ترى؟

الأفضل هو نهاية حكاية سلاف وجواد الجبالي. النهاية التي تختلف من حيث قيمتها السلوكية والاجتماعية والأخلاقية، عن نهاية حكاية شادن وكفاح أبو غليون. فإذا كان كفاح قد انتقل إلى صحافي انتهاري يبيع قلمه وجسده من أجل المال، وبالتالي خان مبادئه وأهدافه الصحافية السامية، فإن



وجواد الجبالي: قضية الطلاق الثلاث،  
تفتتح جزءاً من هذا الحوار الذي  
يطرح القضية بوضوح ويبدى فيها الرأي  
وضده، رأي الرجل (الزوج) ورأي المرأة  
(الزوجة). يقول النص: ...

- أنت أوصلتنا إلى هذا حشرتك  
مراراً فلم تفهم، هو شرع الله، ولن  
أعصيه من أجله!

- شرع الله رحيم بالضعفاء  
والخطأين القائلين، لهذا صالح المسألة  
يحل، ولكن لا تقبلينه.

- لأنه أعطاني حق الاختيار. حلله  
الشعر لمن ترضى به، وبلا إرغام، ولم  
يعمله فريضة لرجل على مطلقته. هو  
مخرج لمازق يشق الشان على الخلاص  
منه!

- إذن أقبلي الحل الآخر.

ج... ..  
- جواد، لماذا لا تقنع أو تفهم؟ لن  
أقبل الحل، فيه امتهان لي؟ ولن أنام  
مع شبيرك لأعود إليك؟ لن  
أقبل. مستحيل.

- إذن أقبلي الحل الثاني؟  
كيف؟ كيف أمتهر زوجنا الدائم  
مستمة؟ في شرع من هذا؟ في شريعة  
الجبالي؟ وأين شرع الله يا دكتور؟ أووه،  
جواد، أرجوك، أنت تقطني بعدم تقديرك  
لإنسانيتي واحترامي لنفستي! لماذا لا  
تنتهي من هذه الدوامة؟ كلما نأيت  
بنفسي تهرمني إليها من جديد. أرجمني  
أنث. أرجوك... من (٨١/٨٧)

في روايات ليلى الأطرش تفكير في  
كثير من القضايا إبداعياً، أو روائياً.  
ولهذا تعتبر كتابتها منفرطة في أفق بناء  
الصورة الحديثة في العالم العربي.  
وكتابتها ليست ترفاً، وإغراقاً بصوفيا، أو  
رومانسياً، كما حاولت بمد المقالات  
للتلميح إليه بخصوص رواية "مراهن  
الوهم". إنها كتابة واعية وملتزمة، قلقة  
من وصول مصير القيم ومقومات  
الكنهية، في ظل الانكماش الجارف في  
وقتنا المعاصر.

٤/ حكاية كفاح أبو غليون: في هذا  
الفصل بالذات، وقد سردت الكتابة عدداً  
من أوصافه وطباعه في الفصل  
السالف، تعرض الساردة لحكاية كفاح  
وشادن، أيام المراهقة والقصص. لكن ما  
يهم هنا بناء الحكاية، فقد اعتمدت  
الكتابة على إمكانيتين بارزتين: الإمكانية  
الأولى جعلت في الاستفادة من المحكي  
الذاتي، وخطاب السيرة الذاتية.  
والإمكانية الثانية تبرز في الاستفادة من  
تقنيات القاء الصحافي للصور.  
المحكي الذاتي: تأسج الحرفية هنا

## هي روايات ليلى الأطرش تفكير في كثير من القضايا إبداعياً، أو روائياً. ولهذا تعتبر كتابتها منفرطة في أفق بناء الصورة الحديثة في العالم العربي.

لكفاح (الشخصية الروائية) ليجرد ذاته،  
ويتكلم من تاريخه الشخصي كما يراه  
ومن الزاوية المناسبة للقصص والهدف  
المتوخى. وهنا كذلك تبرز مؤلفات سيف  
الخارجي، فيتمتع إمكانات التصوير  
الخارجي للمقالات الصحفية. وهذا  
الصوت يبدو جديداً في الرواية العربية.  
ولعل الكتابة استفادت من خبرتها في  
الميدان، ووظفت تلك الخبرة في التصيغ  
المعام للمسل الروائي. دون أن يبدو  
الصوت مقصداً ومفتعلاً. لكنها عموماً  
إمكانية جديدة لتقديم ثقافة الصورة أو  
التصوير الصحافي لقارئ الرواية  
المكتوبة.

وفي المحكي الذاتي لكفاح أبي غليون  
تورد شادن أحكامها حول كتابة السيرة  
الذاتية، خاصة تلك التي تكذب من زاوية  
واحدة. تقول مثلاً: واسعة مساحة  
الكذب في سيرة ذاتية برويها صوت  
واحد، يكون صاحبها مناطق الجفاف  
فنيضة بشما قاتمة... يكره حجم الباطل  
أو يصغر بحسب ما ينجله فيها... من  
(١١٦).

طبعاً عندما يكون المتكلم أحادي  
النظرة، ويتكلم من زاويته لا بد أن  
يتعاشى المناطق المظلمة والسوداء ليرسم  
لوحة مبهرجة لذاته. لينوئك فضاء  
أسطورهته الشخصية. ويكرسها في وهي  
الأخوين. ولعل التحليل التقصي للأدب  
يفيد في دراسة السيرة الذاتية أو كل  
محكي ذاتي مهما تعلق بصيغ كتابية  
أخرى محكيات أو مذكرات أو يوميات أو  
رواية سيرة، أو سيرة روائية... وهلم جرا.  
ولذلك نجد كفاحاً يركز على دور الأم  
في نجاحه وتضوقه. وهي النقطة المظلمة  
التي يسمي لإضامتها. لكن رواية (هشام)  
الدهراني تكشف الحقيقة الباطنية  
لحكاية الأم (ص: ١١٦...).

تعدد الأصوات: في الفصل الخاص  
بحكاية كفاح تعتمد الأصوات. ويعد هذا

الفصل أكثر الفصول تداخلاً وتقنية  
كتابة. لأنه جمع بين خصائص متعددة  
ومتوقعة. وطلباً للاختصار والتلميح  
نوردها كالتالي:

صوت المخرج: وقد وظف فيه سيف،  
مؤهلات المخرج التلفزيوني، فكان يوقد  
السرد ويتحول إلى عرض الحالة والوضع  
والمكان وأبعاد الصورة. وبالتالي كان  
صوت المخرج عبارة عن سرد إمكانات  
الصورة. ولم يتحقق طبعاً سرد الصورة  
في الخطاب الروائي المكتوب. بل كان  
القارئ يتمثل في ذهنه إمكانات التمتع.  
أي أنه كان ينتج صوراً ذهنية لا غير.

صوت كفاح: وهو السرد السور ذاتي  
الذي تتبع فيه كفاح حياته منذ الولادة  
ولدت مع الإضراب الفلسطيني الكبير  
في إبريل عام ١٩٦٦، بينما صغير يطل  
على شاطئ أجمل، مثل... يافا... من  
(١١٤)، مروراً بمراحل الدراسة الابتدائية  
والثانوية. وصولاً إلى الدراسة الجامعية  
بالمراق والعمل الصحافي، وبيروت  
والهجرة إلى لندن.

صوت شادن: صوت شادن كان هنا  
يقوم بدور المعلق والمضي لبعض المناطق  
المتعة في المحكي كفاح. وبالتالي فهو  
إضافة صوت إلى صوت آخر. ولتصيح  
وسد الشفرت التي تركها خلفه صوت  
الذات المجرحة.

صوت السارد: ولتغف المصادر بلحاف  
المعارف، ويقوم بالتوضيح والإضافة نهاية  
بالسرد الاسترجاعي. صوت الماضي  
الذي سر عليه ربع قرن. وهو الآن في  
مواجهة مصيره وذاكرته وذاته. من أجل  
الاستشفاء وسد زيف الشاعر وفك وهم  
الارتباط.

لا يمكن الحديث من بناء الحكاية هنا  
دون الإشارة إلى الفصل الخاص  
بالمواجهة: مواجهة شادن ولكفاح داخل  
المسيرة وأثناء السيرة إلى الفندق.  
وبالتالي تكون خلال المواجهة شادن  
متكلمة من اختلاف فتاح الحاضر (لندن)  
من كفاح الماضي (القدس). وتقول: "هذا  
رجل غريب صمن عرقته." ص (١٢١).  
وتضيف: "حسباً! وكان يجب ألا  
أقبل. لهذا أصمر على دعوتي. ليهربي ما  
استبدله بي! أكرهه! يا كفاح أبو غليون!"  
تحدث نفسها وتتفحص لخبثته. من  
(١٢٩).

◆ نالق من الحرف

◆ ليلى الأطرش: مراهن الوهم. رواية.  
دار الآداب، ط٢٠٠٥.

المطالبة من السجالية ومن تناوب وتوعد زوايا التناول وطبيعة التناول التي تفسح للذات بقدر ما تتطلب من المكة العلمية. والمطالبة التي يصفها بعضهم بهجين المراجعة والمداخلة والسجالات والدرس الأكاديمي، نادرة في المشهد النقدي العربي. وهي لا تملو إلا بقدر ما يتوفر لصاحبها / صاحبتها من النظر العميق ومن الشراء والإحكام. ولعل للمرء - وربما عليه - أن يعجل بالإشارة إلى ما اتسمت به مطارحات يمسرى مقدم من كل ذلك، ابتداء بما هو بمثابة مقدمة عنوانها (شبهة الكتابة). وقد تملتت هذه البداية بالرجل القارئ الذي تقدر المؤلفات أنه يدخل - في الغالب الأعم - إلى نص المرأة للتخصص. أفضل على هذا المصطلح العنقضي: البصيرة - على عالم الأثر، فكتابة المرأة لا تفصل لدى مثل هذا القارئ عن جسمها. والرجل الذي يحسب أنه يمتلك القوام على الذات والعالم يسمي الظن بفنية الكتابة الأثرية، ولا يفرق فيها بين واقع ومتخيل، لذا تكون كتابة المرأة عرضة للشبهة دوماً.

على هذا النحو تصير الكتابة / الشبهة عند الرجل القارئ مسالة للمرأة عما أجهزت وأضافته. وزاء ذلك كله تصير المؤلفات أن الكتابة الأدبية تلبس التجربة هوية متخيلة تمسك بشبه الهوية الحقيقية للكتابة. يبرقني النص إلى شرط الفنية المنشودة، متوسلاً للتخييل. وهذا ما سينتج بمقاربة المؤلفات الكتابية الإبداعية النسائية كما ترى (فئة الظل) حيث لا تفضي في كتابتها قواماً ولا تحتر من رقابة، وليس كما يراها الرجل القارئ أو الكاتب وحسب.

والمطالبة الأولى في ما هو بمثابة المقدمة لكتاب (مؤثرات الرواية) تتمين إذن بالقراءة المطابقة أو المفرضة، والتي أفضني إلى أنها لا تتحد فقط بما سبق، بل تزدى بإفراضها أي نعم. أكان لرجل أم لمرأة. ولنفوس ينشئ في المطارحات التالية بعض ما سبق، وتفرغ بعضه، كما ستمتلك بعض المطارحات التالية، لتتركز شواغل (مؤثرات الرواية) في المحصلة بالغة والبلاغة وبما بين الكتابة وجنسية الإبداع. فحقت عنوان (فئة الظل) تأتي المطالبة الثانية لتجلب وربة المرأة في الكتابة / المازق، إذ كتب ما تعلمته من السلطان يسبقه على عرش الكلام، غافلة عن أن القلق مغادر يختزلها إلى كينونة فرعية، ومتموهة أن الصورة هي الأصل. وبذا كانت لها لغة الظل اللغة المحكومة بالاتباع والطاعة. وسيتوالى تصميح وتعتيق هذا القول في مطارحة أخرى

## تطور النقد السوسولوجي عربياً : المؤثرات وحقوق الإنسان في الرواية العربية

نيسيل سليمان \*

اشتغال النقد السوسولوجي عربياً في سبعينيات القرن الماضي على الأيديولوجي والطبقي، مغلباً التناظر بين النص والفضاء الاجتماعي. وإذا كان بعض ذلك قد تخفف من غلوائه بفعل البنية الخاصة، وتقدم - بالتالي - التفاعل بين النص والفضاء الاجتماعي، فقد توازى أيضاً مع هورة المناهج الحديثة وجهارة القول بإعلاء سلطة النص. وسرعان ما جاء القول بسلطة التلقي والمتلقي، إلى أن بلغ كل ذلك مع نهاية القرن الماضي تفاعلاً صميقاً وحرّاً، هاد معه الأصباح للنقد السوسولوجي عربياً وقد ائتمى بعناصر جديدة منها المؤثرات النقدية وحقوق الإنسان، وهما ما سيكون مدار هذا البحث.

تقديم، الأول هو كتاب يمسرى مقدم: مؤثرات الرواية (١)، والثاني هو كتاب عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الروائي (٢). ولأن نقد التعبير الروائي عن حقوق الإنسان سواء في نص أبو عوف أم بمادة، لا يزال طرياً وتبشيراً، سوف يتابع هذا البحث في الفقرة الأخيرة نقد ذلك التعبير في مدونة روائية أكبر وأقوى صلة بعن حقن حقوق الإنسان هو: حرية التعبير.

### مؤثرات النقد:

تمين يمسرى مقدم القسم الأول من كتابها (مؤثرات الرواية) بالمطارحات في قضايا شتى، وهو كذلك حقاً بما تعنيه

يتعلق هذان المنصران بما يتفاعل في الفضاء العربي والعالمي المعاصر من إشكاليات ثقافية واجتماعية وسياسية، تنسب إلى زمن ما بعد الكولونيالية، وتتخون بغضابة بالأنونة والنموية، بالكتابة والمرأة، اللغة والمرأة، وصولاً إلى المؤثرات الروائي، كما تفتنون. وبخاصة أيضاً - بالتعبير الروائي عن حقوق الإنسان بحسب الإعلان العالمي للأمم المتحدة عام ١٩٤٨ وما أعقبه من اتفاقيات تتعلق بالمرأة والطفل والتعليم...

لقد أسرعت الرواية العربية إلى ذلك المنصرين، كما أسرعت النقد الروائي إليهما فيها، وهذا ما يحاور هذا البحث أن يبينه في فقرتيه الأولين عبر نصين

## خليف صويلح

# بريد عاجل



رواية



"منتمية للمجم الثمين والمستبد". وقد سبق ذلك في مطارحة "بلاغة المصومين؛ مراوغة الصورة أم الذات" مساجلة يسرى مقدم لجابر عصفور في تعقيبه على من يلق الحضور الإبداعي للمرأة في الكتابة بمشاركتها في موقع القرار، حيث يرى أن الإبداع يواجه المجتمع بمروايات السرد وحيل التمثيل الكاثي الذي هو سلاح بلاغة المصومين، ومنهم المرأة، لكن المجاز. في متابسة الناقصة. ثرائياً (إبن الأثير) هو فرع والحقيقة أصل، والمجاز القاصر إذن كالألوانة القصصية، فهل في بلاغة المصومين ما يجيب من السؤال: من يهر من؟ ومن يراوغ من؟

تعرف يسرى مقدم الكتابة الإبداعية. في مطارحتها (الكتابة وجسدية الإبداع) على أنها بديل اختراعي عن العالم،

عنوانها (مساولة اللغة وإبداع المرأة) تبدأ بمساجلة عبد الله الغذامي، حيث يقر في كتابه (المرأة واللفظ) بالانقسام بين مصطلح الفحولة وبين الأنوثة في الكتابة الإبداعية، ويرى أن المرأة أقصيت عن المساهمة في تكوين اللغة وإنتاجها، ويتساءل عما إن كان قد تم تذكر اللغة نهائياً أم إن هناك مجالاً للتأنيث، لكن يسرى مقدم تدفع النمدجة لذلك بالجارية تود في (ألف) لهلة (وليلة) التي تماهت بإبداع الرجل. وتعني المؤلفة إلى تحديد موقفها بعيداً عن التهور في زعجة سلبية منحازة، تتطرف في معادة الآخر / الذكر فتجعله غريباً وتقدم إلى مناهضة الإبداع الذكوري المتسيد، وتحرص على انتفاضة يمس فيها الذاع متبوعاً والمكس. وبالنسبة على ذلك تدفع يسرى مقدم بالسؤال عن كيفية انعتاق الكاتبة من محبسها، وتقتصر للجواب أن تلتفت الكاتبات إلى سبيل آخر غير سبيل المحاكاة، وأن ينتجن خطاباً يشتغل على مناهضة النمصرية الجنسية، وفي نزوع ثيوري تدعو مقدم إلى نجاة الكاتبات من سلطة شهريار المص، لتبشره بمعجم لغوي يلك أسر الدلالة المغلقة، وما يضيء ويمنز الاقتراح مقدم توكيدها على أن كل خصوصية تصير الاختلاف، وعلى أنه لا مفر للكاتبة من نافذة للذات على الذات، شريطة أن تكون مواجعة للذات ومربطة بخصمية الالتفات إلى الآخر / الرجل. وفي هذا السياق تأتي مساجلة الكاتبات اللواتي تلطف كتاباتهن الروائية بالاحتجاج والقر، كما تلح مقدم على أن هرب الكاتبة إلى كنف الخطاب الذكوري هو خوف من الحرية، وتلح مقدم أيضاً على اعتراف الكاتبة بدءاً بتواطؤها فيما أتت إليه كتاباتها المتعثرة، بوصفها شريكاً سلبياً أسهم بوجه من الوجوه في تكريس الدونية والتبعية. وبالخالف ترى مقدم أن بعض الكاتبات النسائية تلوح وترهب باختراق خطوط المحسوس وقبول منازع الذات، مؤسسة لقول نسائي خاص "منه من ضمير اللغة" لا يتعارض بالضرورة مع قول الآخر المختلف أو يناهضه أو يزيحه، بل يتكامل معه ويتكامل به لتبرأ اللغة من أحاديث القول المستبد. ولا تعلق للمؤلفة سؤال اللغة على النحو والمصرف وحسب، بل تدفع به إلى النظر في أحكام الدلالة نظرة المتأمل فيما آل بنا إلى "تصحر لغوي" يتألم في "تصحر الفكر" ويورثا شبهة حياة. وترى مقدم أن بين واقع اللغة وواقع المرأة. في هذه المطارحة. مشكلة. خالفة تشبه صفاء الأرض. والنساء منهم. ويتهددها الحو لتتعظم

تتوسل الدواخل كتعبير في عن الذات يملك هواس مشتركة بين كاتب وكاتبة، لكنه يفر بالاختلاف. ويتنوع ذلك في هذه المطارحة بالاعتراض على أي ادعاء بالانقسام الفوارق بين إبداع كعورة وإبداع أنوثة، ويقضها دعوى المساواة، ليلحظ في التكامل معنى أدق، إذ لا مناص للكتابة الإبداعية من التورط في ثنائية جسدية تضفي بتووع خصوصياتها واختلافاتها القيمة على الوحدة الإبداعية. وهذا القول، بالمهارة نفسها أو بدرجة أو أخرى من التصرف الخفي، ينادي أنموذج الاثنين المختلفين لدى إيريفاري بديلاً للنموذج الكلي القدرة، الواحد والكثير، وتظليصاً للاثنين من الواحد والكثير، حيث ال (مع) وليس التمدد / الواحد في تشقة.

سواء في هذه المطارحة، أم في سواء، أم في علن وفي طبقات المقاربات النقدية في القسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية) يترجع نداء أطروحة إيريفاري في التمثيل الأنثوي الذي يناقض فكرة الواحد، مقابل التمثيل البصري المتوسط دوياً بالرمزي، والذي يقابل تاريخياً تكون الجسد الذكري، على أن ندوات (مؤنث للذات) لإيريفاري تتفاقم مع غيرها من التناقضات للنقد النسوي، وتشغل يسرى مقدم الندوات والتمثيلات في السؤال عن إنتاج الكاتبة لواجهة الاختلاف أو الخصوصية، وفي السؤال عما أسست له وعنه مدعيات الإبداع في أدب السياسة والاجتماع والفكر. وستتبع المساجلة مع هذا كله وسواء في المطارحة الأخيرة (صوت الكاتبة أم أصواتها) والتي تبدو ألصق بالقسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية). أما

التعيين فمنه ما في نفي أسمة درويش لخصائص إبداعية ذكورية أو أنثوية، مما تصميه يسرى مقدم بالعلم المرضي. ومنه ما تراه في استبطان روايتي هدى بركات (أهل الهوى) ورشا الأمير (يوم الدين) / لآخر / الرجل، وكشائنه بقلم امرأة، تمويصاً لاتكاثية مزمنة، تلطم دون أن تتحقق طموحها إلى كتابة هذا الآخر. وفي تمحيصات المطارحة الأخيرة أيضاً ما تأخذ المؤلفة على لبنا الطمهي في انتحالها لسان الذكر في شعرها. وكذلك انتقاد محاولة بعض النساء إعادة كتابة التاريخ بأهلام النساء، إذ ترى يسرى مقدم أن هذا الهروب إلى هذا التحدي هو إيفال نسائي في تجاوز الأميال الفعلية التي آلت إلى استغراق النسلة بتدوين التاريخ كما بالمرعة.

بالانتقال إلى القسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية) تشغل المؤلفة قسراً أو آخر مما انطوت عليه مطارحات القسم الأول

يقر عبد الله الغذامي  
في كتابه المرأة  
واللغة بالانقسام بين  
مصطلح الفحولة  
والأنوثة في  
الكتابة الإبداعية

الفكري والمواقف السياسي والقمع المتفاقم والتقصير، وضعف الخبرة في النشاط من أجل حقوق الإنسان، وما يكتنف ذلك كله من ظروف العزلة والأمركة خاصة. ومن مناجزة (مبارزة - مزادة) النظام العربي المتعدي لتعريفات المجتمع المدني على أرض حقوق الإنسان، كما على سواها .

من هنا تأتي أهمية مبادرة (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان) إلى إصدار (سلسلة حقوق الإنسان في الفنون والأدب) ابتغاء إشاعة وتعميق ثقافة حقوق الإنسان عبر بوابة الأدب والفن والنقد هذه المرة، فمما تحقق من ذلك في باكورة هذه السلسلة، وهي كتاب عبد الرحمن أبو حوف (القمع في الخطاب الروائي).

في تقديمه لكتابه يرى المؤلف أن محور القمع والقهر الذي يتعرض له المحققون والأدباء والفنانون، هو واحد من المكونات الأساسية في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ويملأ أبو حوف ذلك بسيطرة الأنظمة الشمولية على مقدرات الحياة السياسية في البلدان العربية. ويضيف إلى ذلك قمعين آخرين، أولهما هو قمع المقدس والتراث، والثانيهما هو «التواطؤ الغربي مع تطلعات الأنظمة الحاكمة العربية، لتقوم إمبراطورية للقمع في هذه المنطقة». وتقرأ في ختام المقدمة: «إن الرواية العربية بتدعيمها لظاهرة القمع تستعيد فريضة واستلاب الإنسان العربي، وتدفعه لاسترداد وعيه، وتثبت بذلك أنها سجل واسع للأصداغ النفسية والاجتماعية والسياسية، فالرواية هي وحدة العصر الحديث، وهي بدلي عن الموت».

والحق أن الرواية العربية قد انشغلت منذ مفصل هزيمة ١٩٦٧، ومع أطراد لحقتها الحداثية، بالقمع السياسي بخصاصه، حتى شكل ذلك منها الركن الأساسي مما بات يعرف بأدب السجون. وقد كان ذلك مدخلاً جديداً لحقوق الإنسان في الخطاب الروائي، وبما يقارب النقلة التي شهدتها هذه الحقبة منذ الإعلان الشهير الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٤٨. وإذا كان هذا الإعلان قد كرس المفهوم الليبرالي الغربي ومعه، فقد ظلت المفهومات السابقة لحقوق الإنسان (مفهوم الحقوق الطبيعية، مفهوم الكرامة الإنسانية...) سائدة في الخطاب الروائي.

تقد أعاق القمع. كما عبر عبد الرحمن أبو حوف في مدخل كتابه، بعد المقدمة - نمو المجتمع المدني والتعددية واحترام الرأي الآخر، وإمكانية معالجة الماضي (الناحور من أجل وعود المستقبل، فتنبط الاتباع على الإبداع. وسيكون من التبسيط

## يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في القضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويضيف ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى

هي (أنت) من الاستغاضة والتكرار والتفسيرية والنجوح إلى البحث وتتوه الوصي. كما تألق هذا الدرس في تبصره في رواية (مريم الحكايا) كجدارية صاخبة بحق. وعلى أية حال، وبالنظر إلى وحدة المحارجات النظرية والتطبيقية، يبدو كتاب (مؤنث الرواية) اقتراحاً لأئث النقد، يبرأ من ترجيح النافذة المهوود لمسوت الناقد، فيقرئ النقد بخصوميته، تحفيزاً لإثراء المؤنث للرواية. وليس ثيمناً. على مسيل إثراء الكتابة بخاصة بكل ما هو جديد ومختلف.

**القمع في الخطاب الروائي،**  
يتواتر القول والعمل من أجل حقوق  
الإنسان في القضاء العربي عبر تعبيرات  
محدودة عن المجتمع المدني. ويضيف ذلك  
عسراً وتعقيداً عوامل شتى، منها الارتباك

## جيلالي غلام عواصف جزيرة الطيور



في هراعاتها لروايات رشا الأمير ومدى بركات وإلهام منصور (حين كتبت رجلاً. أنا هي أنت) ونوال السعدوي (سقوط الإمام) وعلاوية صبيح (مريم الحكايا) وأحلام مستغانمي (عابر سرير) وخالد الشيخ (إنها لندن يا عزيزي) وأخيراً: نص صبايح زوين لأنثي، وكأني، وليست. وبينما تأتي ضربة هذا النص كص على، يحتفي بلفته المتشظية وبهطله الهنثاني وبالزويعة الكتابية التي يشهرها إذ يصمت في اللغة التباساً مستعمداً، فإن قراءة الروايات السابقة، إذ تميل إلى النقد التطبيقي، تجدد القول بالمطارحة، حتى ليصح القول بالمطارحة النظرية في القسم الأول من الكتاب. مع التشكيك بقلقلة المطارحة الأخيرة. وبالمطارحة التطبيقية في القسم الثاني، وهذا، قد يكون لغيره أن يتسائل عن حرارة الاحتفاء بجملة إلهام منصور، أو عن المثاراة الواجبة بين كتابة الرجل للمرأة ككتابة المرأة للرجل، وتأتيه ضميره كتذكير ضميرها، لا أمثالاً للكتابة خارج الذات، ولا موبهاً لتكويره. جنسه. بليوس الأوتة، أو دغما أعقبة اضطهاد جسمه للأحرار الأثني.

لقد امتدحت يسرى مقدم في رواية (يوم الدين) الانتفاص الدائري الذي يماكر تصائب الزمن، وهي التمسبة الروائية الملوكة. كما امتدحت عدم تسمية الرواية لغضائها الجغرافية، وهي العلمية الروائية المألوفة التي ادعواها واسترأتجسية اللاتينيين. وبالتالي، قد يكون على امتداح الرواية أن يبعث عن إنجاز آخر، وهو ما لعله يصح في امتداح لعبة الميثاروية في رواية علاوية صبيح (مريم الحكايا). وبخلاف ما ومع كتاب (مؤنث الرواية) من تدقيق، ينشأ فيه الحكم القاطع بأن خلق القلوب وانتمائها سلوك تكوري لا مرأه وبامشيان، تعقبا على قول رواية أحلام مستغانمي بالمرأة التي «تخلق قلوب الرجال كما تتعلم». وبمصد هذه الرواية أيضاً، ويثل هذه (النسوية) يأتي الحكم القاطع بالفصل بين الكتابة وبطلتها إلا في السيرة الذاتية، فهي رواية الرجل لا مناص أيضاً من الفصل بين الكاتب وبطله. على أن ما قد يتسلط هنا من وطاة الحساساة والانتعياز لرواية أو أخرى، يصدهد ما أخذته يسرى مقدم على رواية (سقوط الإمام) من قصور في الرؤية ومن إيغال في نزعة نسوية مفردة ومن تمويه لجنت العلة بصراع تخوضه الأثني في وجه الذكر ويؤسس لمصراعات مثيلة. وإذا كان جل ذلك الامتداح أو المؤاخدة يتعلق بمحولات الروايات، ويتراجع فيه الدرس الفني، فقد تألق هذا الدرس فيما أخذ على رواية (أنا





بالاستعمار أو بالدولة أو بالنظم والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، أو بالقيم... فكمارة الإنسان في فريدته واجتماعيته وقيمته وجسده وجنسه، هو العنوان الأكبر للرواية العربية، والذي يؤكد معناها الحضاري وقيمتها الإنسانية، بقدر ما تجزئ من مقاماتها الإبداعية. ولئن اطراد هذا الإنجاز في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فقد تزامن ذلك مع أطوار القمع في الفضاء العربي، من الداخل ومن الخارج، إلى أن أخذ خطاب حقوق الإنسان - كما عبر عنه الإعلان العالمي ١٩٤٨ - يقش، وهذا ما أخذ يشغل الرواية العربية في واحد أو أكثر من عناونها: حرية، الاستعداد، حرية التعبير، حقوق المرأة، التصديق... وكذلك: النشاط من أجل حقوق الإنسان، إلا أن عناية النقد الأدبي العربي ما فتئت تتركز على اشتغال الرواية على الحقوق الطبيعية للإنسان، أما اشتغالها على حقوق الإنسان كما فصلها الإعلان العالمي عام ١٩٤٨ فلا يزال نصيبه النقدي محدوداً، إلا ما كان لا بات يعرف برواية المسجون السياسي، وقد كان ذلك ما دفعني إلى كتابة الفقرة التالية، متأبياً فيها ما سبق من محاولات التضامنة في قراءة المدونة الروائية المعنية:

### حقوق الإنسان روائية: حرية التعبير

في رواية غازي القصيبي (المصفوفون) يكتب مفكر من سجنه إلى حاكم عربستان:

كنت أطالب بحرية القول أما الآن فأكتفي بحرية البول.

يشفق القول بحرية التعبير عن الكاتب كشخصية روائية. روائياً كان أم صحافياً أم شاعراً أم... وعن الرقابة السياسية والاجتماعية، وعن الرقابة النقدية، الفنية، الأقل حضوراً، وبهذه نبدأ.

تمسخر رواية صنع الله إبراهيم (ذات) منذ بدايتها من النظرة المصرية لقن القص، لأنها نظرة حمسية ذكورية تصوب بين المداخل المختلفة الممكنة للقصّة. كما تسخر هذه الرواية من الروايات السائدة التي تدوي بالتفصيل للعمل، متجنبة ما هو جوهري، وهذا ما يمتصطن السخرية من نقد بعملة يهال تلك الأسلوبية.

وفي رواية حسين العمري (ديازيام) (٥) يسبق الهجاء الأدباء، قبل أن يبلغ النقد الذي يضع للكاتب تعاليمه، ومنها ما يوظف للرواية فولكلورتها. أما أحمد يوسف داود في روايته (فردوس الجنون) (٦) فلا



إلا بالقدر الذي تمثل فيه الرواية في مصر من عموم المشهد الروائي العربي، على أن الأهم هنا هو الحدود الدائنية لتعبير النص النقدي عن المنهجية المختارة من جهة، ومن جهة ثانية، ما يلوح من التصيب أو الجزافية في اختيار المدونة، وفي ترجمة متن الكتاب لمقدمته، مما جعله في الحصة واحداً من التقود التي عنيت بـ (أدب المسجون)، مثل كتاب نزيه أبو نضال الذي يحمل ذلك العنوان، أو كتاب سمير روجي الفصيل (المسجون السياسي في الرواية العربية) .. ليظل التعبير الروائي عن حقوق الإنسان ينتظر نقده.

لقد دأبت الرواية العربية منذ بداياتها حتى اليوم على هتك أو تفكيك أو تصوير كل ما يحرم الإنسان من أي حق من حقوقه الطبيعية، سواء تعلق ذلك

أن يندع مفهوم القمع بالقمع السياسي، فهناك، كما يضيف أبو عوف، قمع القدس والتراث والمأثور والتقاليد والمعرف، وقمع الجنس والمجتمع الذكوري، وقمع النص وقمع اللغة... غير أن المفارقة هنا هي أن التمييز الروائي العربي عن القمع الذي يفلب الاتباع على الإبداع، قد رسم علامة فارقة في التجربة الروائية الحديثة العربية، مما تدلل عليه روايات شتى لصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وفاضل الرازي وعالية مدوح وسواهم، وبعضهم روايات شمسى ظلت تنوء تحت وطأة التقليدية أو السبورية أو البدائية والبدائية، وهو ما ترقى به النقد غالباً، انشغلاً منه على الأهل، بفداحة التجربة المنكبة، وقد بدا في ذلك ما بدا في كتاب (القمع في الخطاب الروائي)، على الرغم من أن المنهجية التي أطلها مدخل الكتاب، لدعو إلى افتراض النجاة مما وقع فيه الآخرون، فسأبو عوف، وبالإضافة من مناهج علم الاجتماع، وبخاصة علم اجتماع الرواية، ومن بحث لوكاش وباخين وجولسمان، يبلن توصله إلى ما يدعو بهنجر الأسلوبية بمنظور اجتماعي، ما يعني تحليل الخطاب اللغوي الاجتماعي، أو التهجيات الجماعية في النص، بوصفها هي اجتماعية بالمهاية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتهي إليها، وتتفصل أخى، فذلك يعني المضي من تحليل الأسلوب أو اللغة إلى التركيبية الدلالية المتكاملة الفارقة إلى كشف النص والمجتمع، ولذلك يقف أبو عوف ضد البهوية الشكلية وفصل النص عن السياق السياسي والاجتماعي، وضد الانكسار الآلي والجدافوية.

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين، توزع أولهما على خمسة عشر فصلاً تتناول القمع في روايات لفؤاد التكرلي ومحمد زغراف وبهاء طاهر وجمال الفيضاني وعبد الفتاح الجمل وعبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وسولي بكر ومحمد سلمان وأحمد زغلول الشطي ومحمد الراوي وحيدر حيدر وميغال الطحطاوي، وذلك فيما عونه بـ (القمع في مختارات من الأدب المصري). ومن الملاحظ أن الحضور الغائب في هذه المختارات هو كتاب مصريين. أربعة فقط من خارج مصر. ولجلب المستفيدين من (القرن العشرين) من أولاء. أما القسم الثاني من الكتاب، فقد توزع على سبعة فصول موقوفة على (القمع في مرآة نجيب محفوظ). وقد جاءت الخاتمة (التحولات المجتمعية وأثرها على تشكيل النص الأدبي في الرواية المصرية) تنتج غلبة الحضور المصري، وتحد من تمثيلية الكتاب عربيًا،



## القصة في الخطاب الروائي العربي



توفيق الحكيم  
ميدان الرحمن المعروف

أخذت المصحف الجديدة في ديكتاتورية عربيتها تلعب بجديدها مدعية أنه الراي الآخر، بلغ استياء الباش كاتب ما لم يبلغه حياته من هذا الذي وصمه بالهرم، وقال: "ولولا ما كنت ألجأ إليه من شطب وتشنيز وحذف ومنع، لاجتاحت الناس ارتداداً عن إيمانهم". ومن طرائف الباش كاتب مع حرية التعبير ومع الرقابة، أن الشاعر الرضي الشرفي - أو الأشرف من مدينة حميات في ولاية هبل، غافل الباش كاتب وقرأ في عكاظية احتفالية بهوند الديكتاتور (الكبير) قصيدة غير التي أجازها الباش كاتب، وهو من كان يتنقل القصائد بنفسه ويفريها، وإذا بالشاعر المخادع يقرأ قصيدة قصصية تهجو الديكتاتور الذي صاب رقبته بالإفاعة الجبرية وأقال الحكومة ومحا مدينة حميات ورشها باللع حتى تهجرها الحياة، وأمر بوضع اسم الشاعر في المرحيض العامة. وبعد استمادة الباش كاتب لرضا سيده أعيد إلى نقطة الصفر ليهبدا الصمود من جديد، مستعنيا بالمصالح الأمنية المختصة لمعرفة كل صغيرة وكبيرة عن سائر الكتب وحمل الأفلام والندائن، وجمع كل ذلك في (بنك المعلومات)، وإلى ذلك تذكر الرواية أن الجدران امتلأت بالمصوم إثر دُعي تشيد معارض لشيد الديكتاتور، فشككت فرق متخصصة في طلي الجدران نحو الكلام المشين، وسيرت دوريات لتلقب الفاعلين.

بغير هذه المسخرة المديرة الفضلحة، يعرض الرقيب الرسمي في صور روائية شتى، ففي رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى) (٩) يرسل الراوي مقالاته إلى الجريدة المصرية التي صار مراسلاً لها في مدينة (ن) من أوروبا، بعدما نُقل إليها من الجريدة (الحكومي) تمنع في حصار ما يكتبه مراسلها، فلا يبقى أمامه إلا الشكوى، يسأل فيها جمال عبد الناصر ما يفعله إزاء ما آلت إليه الأمور في عهد الاستبداد، وإثر حرب ١٩٨٢ في لبنان، يتصل الراوي بالمرضة الرويجية ماريان أركيمسون التي شهدت مجازاً صبرا وشاتيلا وعين الحلوة. وقد استمعت صحفية في مدينة (ن) التي يمكن للفرقة أن تعينها. يجتهد أستاذ على الإشارات المسيرة والروائية. عن نشر شهادة المرضة على جرائم إسرائيل، ويمثل ذلك تقوم الصحيفة المصرية التي ينقل إليها الراوي "في مقال فقرات طويلة من تقارير الصليب الأحمر وجمعيات حقوق الإنسان التي تتكلم عن قصف المستشفيات وعن استعمال القنابل الفوسفورية والعنقودية

الخصماء مواطن الخلل ومكان المنزل، ويحذر المارقون من مقاتل الإثم ومر العواقب". وفي صربانيا. كما تسمى الرواية بلادها. حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة عام صدوره، وفي ذلك يقول مؤلفه: "وعد من عيون الكتب التي جلدت بها قرائع البلاد على مرّ الأحقاب، وأشي عليه الفساد، وتناقلت فصوله وسائل الإعلام، وتنافس النارسون في إبراز مكانة القوة فيه، وأضفوا عليه ما لم يذهب ظني، ثم أدرج في البرامج الرسمية حتى فصل فيه القول للنأشة، ونجلى عما ظهر فيه وما ضم، ويستظهر به عند الاختيار عن ظهر قلب، فتضمن البلاد بذلك أجيالاً تصرف ما لها وما عليها، وتميز بالسليقة ما يقال وما لا يقال، وذاع صيته خلف الحدود وحتى فيما وراء الحدود، ونقله المترجمون إلى لغاتهم بكسر غير خاف، وأقر الأجانب في مضن بأنه متفوق على أمير ماكيافيلي". وعندما

**تعبّر هذه الرواية أو تلك عن الخلل المستديم في علاقة الإبداع بالنقد، وعن طموح الإبداع إلى الترويق على السنن النقدية، أي عن حاجس التجريب والتجديد**

يرى في المشهد النقدي إلا (هتاتاً) مثل القتلان الأمني في بيروت الحرب الأهلية. وفي رواية (ديك الشمال) (٧) لحمد الهرياي يضابط الراوي نفسه ألا تفكر أنت أيضاً أن تتحول إلى قطة محاصرة، كلما فكرت في كتابة كلمة عن نقاد الأدب الذين تحولوا إلى رواة وعبرين يتوسلون دريمعات التلاميذ. ولا يكتفي هذا الراوي بالتل من النقاد الذين يكتبون الرواية، بل ينال أيضاً من القناد ومن خلفهم مع المحررين الحزبيين في المصحف، بأسلوبية روائية ما، إن، تعبّر هذه الرواية أو تلك من الخلل المستديم في علاقة الإبداع بالنقد، وعن طموح الإبداع إلى الترويق على السنن النقدية، أي عن حاجس التجريب والتجديد. ومن أجل ذلك هو يشغل رواية أن تعبّر عن وعيها لذاتها، أو تيرر مناصرتها، أو رفضها لذاتها بمعناه. وعلى الرغم من أن الرقابة هنا تتصل بالجمهور الفني، فإن أمرها يظل أهون بما لا يقاس من الرقابة التي تمارسها الدولة أو الناشئ أو المجتمع، حيث ينتأ الثالوث لحرر كما سماء بوعل يأسين: الدين والجنس والسياسة.

♦♦♦  
لقد صدرت رواية أبو بكر المعادي (آخر الرعية) (٨) في سلسلة (الكلمة الصرة) التي يشرف عليها أكرم يوسف، وتصدرت الرواية هذه السطور من الناشر: "يمشئ العالم العربي منذ سنوات عديدة تحولاً صميقاً إلى الصمعيد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، وإسهاماً في التصفير على نحو أمثل بالنتائج الخصبة لهذا التحول على مستوى الإبداع الفكري، تزيد هذه السلسلة أن تكون وسيلة ومثيراً للتعبير عنه في مجالات العلوم الإنسانية والأدب". ولتحقيق هذه الغاية ترحب السلسلة بكل الدين والوالت يرضون في التعبير عن رأيهم باللغة العربية بكل حرية ويدين أي حائق. وقد صورت رواية (آخر الرعية) الرقيب الرسمي في شخصية الباش كاتب / الشف الذي باع نفسه وقلمه للميكاتور (الكاتب) كما نصبه الرواية. وهامو الباش كاتب الرقيب يصف عمله: "أز أن الكلام وأستقرئ ما بين السطور، أعقب الأفاندا معوا، وأقو أثر الممانى بإدانة تفتح على أصحائها أبواباً تهب في رياح صوات أو يبطون عيب الدواهي حتى خبرت الشف وهفمت إبعاد الخافية ووقفت على لمانتي وأدركت أسرارها المضمرة".

وقد أنشأ الرجل كتابه "نزرة اللبيب في روضة الرقيب" وفيه: "أحمست الكلم المحظور والقصاص المندور، ليتجنب

مركز الدراسات والبحوث في القاهرة



## بالانتقال من الرقابة إلى هذه الشخصية الروائية، الكاتب، يتواتر ويكبر حضور الصحافي أو الصحافية، من زاوية حرية التعبير

الإسرائيلي بالتكرار العربي، وفي رواية ياسين رفاعية (رأس بيروت-١٨) نرى روايتها وشخصيتها المحورية (أبو بسام) في حمة الحرب الأهلية اللبنانية، قبل وأثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢. وإذا كانت طائفة الحرب تغلق المجلة التي يعمل فيها الصحافي المسلم، والتي تصدر في الحي المسيحي (الأشرفية) فهو سجل اختطاف والمسنن والتحقيق على يد تنظيم فلسطيني، قبل أن تبين الوشاية التي أودت به.

في حالات أخرى تبهط الصحافي أو الصحافية ضغوط أخرى، ففي رواية عزت الفزاي (عبد الله التلاي)، ويتكلم من منظمة العفو الدولية، يتقمص الصحافي حسان الدين العربي أخبار سجين الضمير والرأي (عبد الله التلاي) في جمهورية لا تملك الرواية، وإن كانت الإشارات تذهب إلى قضية الجزيرة العربية. وسيروي الصحافي القسم الثاني والأكثر من الرواية التي يسرق منها وفي قسمها الآخرين سيرة ذلك المسجون، وسعي الصحافي خلف هذه السيرة، من سجن جلايد المركزي حتى المنفى الباريسي، وفي رواية (في انتظار الحياة) (١٩) لكمال الرضائي، نرى الصحافي التونسي عيسى الشراي، منذ مشاركته طالباً في إضراب عام ١٩٨١ وفي مطامير الخبز عام ١٩٨٤، وإلى المعتقل، إلى انكسار أحلامه ومحاويله الانتحار وعمله محرراً في زاوية (بلس القلوب) في جريدة الإعلام، وانتهاء بالجنون. كما نرى في رواية أهداف سوف (خارطة الحب) (٢٠) الصحافية الأمريكية إيزابلا، تجزئ تحقيقها الصحافي عن الألفية الثالثة في مصر، فإذا بها، من الصعيد إلى القاهرة، في شجرة وقائع وحديث الإرباب الذي صخب في مصر منذ سنوات.

غير أن ذلك كله يظل هيناً إزاء ظهور شخصية الصحافي أو الصحافية خلال العقد الماضي في الرواية الجزائرية، ففي رواية مسير مسفتي (المراسيم والجنائز) (٢١)، تدفع الحرب بالصحافية فيروز إلى الهجرة، وهذا ما سيؤول إليه أيضا الصحافي والكاتب (ب)، بينما ينتهي الأمر بالروائي حميدتي ناصر إلى المصح نفسه، وبالشاعر أحمد عبد القادر إلى حافة الانتحار، ثم إلى الدروشة. وهكذا، ترسم الحرب بالكافوكية ممسكاً الشخصيات الروائية من كتاب وصحافيين ومن سواهم، إذ يكمل الأخوة الرعب والقتل وتدمير (الكاشفة) الأرواح مثل الأجساد بين الإرباب التدرج بالدين وبين عنف السلطة

المحرمة دولياً، فيقتضي ذلك كله من صلب الخالق.

وقد التفت الزاوي أمين في روايته (مصنعو الصبر) (١٠) إلى إزهاق الإرهابين المتأسلمين في الجزائر الحرة التعبير، شأنهم شأن الحزب الحاكم، وذلك عبر صلة الفتاة حروف الزين بصاحب رواق مائيس الذي يهدده الحزب الحاكم بإيداع اسم مائيس بأحد الشهداء، أما الإرهابين فيفجرون الرواق لأنه أقام فيه معرضاً لحروف الزين، وهم الذين ألبسوا تماثيل الحداثك العامة جلابيب وقساكين ستراً لغريباً، وقد ذهب أولاد إلى ما هو

أبعد في رواية عبد الجبار العث (وقائع المدينة الفرفرية) (١١) حيث تقسم الجبهة الدينية بانقلاب عسكري رداً على زمن العولة، ويقوم المتطرفون مهرجاناتهم الذي يصفرون فيه كتب فحرج فودة وحسين مروة وكان التزناكي ومحمد شكري ومحمود المسمدي، و. والإعلان العالي لحقوق الإنسان. أما في رواية خليل ممويل (بريد عاجل) (١٢) فسوق التفتازي على الأتريبت يجهجه "رفقاء أثناسوس تدريباً جيداً على منع الكتب والمجلات الروقية، وهم ما يتخبطون في شبكة العنكبوت الضخمة لإعادة المجلة إلى زمن الكونجوي وكان الحياة لم تتغير منذ قرن إلى الآن، فأقرب المقام إلى بزال في عقل هؤلاء، ويطرزه بين المسطور للقبض على جملة هاربة بالجرم المشهود". وقيل ذلك بكثير تلك هي شخصية المنيح المساف في رواية سميرة الماني (حبل المسرة) (١٣)، تترجم قصة وتعرضها على مجلة تصدرها دار نشر مربية في لندن، فيعتمد رئيس التحرير، لاحوال القصة على مفردات الضمير أو الماهرة أو الجسد أو التماثل، ويقول: "أخبركم بالمواضيع التي عليكم تجنبها بالخصوص وهي: الجنس، الدين، السياسة، هذه أمور تخرص على عدم الخوض فيها". وفي رواية صنع الله إبراهيم (بيروت بيروت) (١٤) لا يجد الكاتب ناشراً لمخطوطة روايته، ليس فقط لما فيها من الفاظ (البداءة)، بل لأنها، كما تغلق الشخصية الروائية لها، تنال من الأنظمة جميعاً، وبالتالي فلا حياة لها في دنيا العرب، لذلك تقترح ليا. وسخرية كاوية. نشر الرواية في سويسرا وتوزيعها في إسرائيل. لكن الأمر في إسرائيل انتهى وأمن. كما تصور رواية أحمد حرب (أرض المعاد) (١٥) سطوة الرقيب الإسرائيلي على الصحافة المكتوبة والمطوية، وعلى الكتابة بعامة.

بسبب تقاضم الرقابة تقاضم القول بالرقاب المعيش في دخلة الكاتب، ويبلغ

## بهاء طاهر

موسم في بيروت - ٢٠١٨

## المنفى المنفى



دار المنفى

كان الاختلاف الجنسي قد بدأ يسفل الخطاب الأكاديمي الأنجلوأمريكي، وبينما يكرّ الاختلاف الجنسي وصبرونه مبدأً نقدياً في النظرية الأدبية في مظهرها المعاصر (٢٣)، تذكر ذلك في النقد الأدبي المعاصر المسوسولوجي وغير المسوسولوجي. ولا يزال في بدايته المتعلجة مقصراً عما حققتة الرواية العربية نفسها، على الرغم مما يتوهم قليلاً أو كثيراً منها من عورات.

والأمر كذلك، بات النقد المسوسولوجي كمولوته الروائية معنياً بالتوتر بين المتخيل الاجتماعي والتخيل الأنثوي، وباختراف المألوف للفنري والسكولوجي والفكري، ولعل ما يعنيه كل ذلك في النقد والفكر والإبداع أن يقتصر بحقوق الإنسان اتصالاً وفيها من حيث تأكيد الذات الأنثوية وانظر إلى الرجل كآخر مما يفتح القول على الهوية، المواطنة، على الجسد المنمى، على اللغة الخاصة واللغة المشابهة، أي على حرية التعبير.

ولعل هذا البحث أن يرفد بعض ذلك، سواء فيما يحاول منه أن ينسب إلى نقد النقد، الفترتان الأوليان - أو إلى النقد الفقرة الأخيرة، أما إن حُزَّ هذا البحث آخرين وأخريات على نقده، وعلى قول آخر في مؤت النقد وبحقوق الإنسان رؤيتاً، فسكنوا غايته الكبرى قد تحققت أيها تحقق.

♦ كاتب من سوريا

#### خاتمة:

غير أن الأهم من كل ذلك، ألا يؤخذ ما تقدم في أية رواية على أنه عودة إلى تطليق الموضوع أو المضمون، فقد عولت على قراءاتي السابقة المنشورة لأغلب الروايات المذكورة، والتي حرصت فيها على التقري في جماليات هذه الروايات، كما عولت على ما هو معلوم من التجربة الفنية المتميزة لكثير من كتاب وكاتبات الروايات المعنية.

إن تنوع ولاء التجربة الفنية في المدونة الروائية العربية لحقوق الإنسان، يؤكد الإنجاز الفني الكبير الذي يفتته الرواية العربية من قرن إلى قرن. وإذا كان الفن الروائي بعامه، بما يعنيه - مثلاً - من تعدد الأصوات واللفات ومن المفامرة والتجريب، يؤكد طابعه الديمقراطي، فمن أن يتمق هذا الطابع فيما تتوسم بحقوق الإنسان كقاف روائي عربي وغير عربي، كيلا يصح ما جاء في رواية أحمد يوسف داود (فروس الجنون) من أن الحق بالجنون هو ما كفله البند الأول من ثلاثة حقوق الإنسان: لكشف أن بين ما يجري حوله بالطريقة التي تروق له. فهذا العالم، على عتبة قرن جديد وألفية جديدة، بات لا يطلق إلا بقدر ما يأمل لمر من حقوق الإنسان، وقد مر ما يعمل لتحقيق الأمل.

من جهة أخرى، يبدو أنه بينما كانت الرواية والنقد المسوسولوجي مأخوذين بالتناظر بين النص وفنائه الاجتماعي، خلال سبعينيات القرن الماضي العربية،

وفسادهما، أي حديث إذن عن حرية التعبير وعن أية حرية أخرى؟

يتفجر هذا الكابوس برواية شهزاد زاهر (بيت من جماجم)، عبر شخصيتي الصغيتين سميرة ب. وحيدة ك. اللتين تعملان في جريدة الراي. وتنازع الكاميرا على بطولة الرواية التي ترويها سميرة، فالكاميرا تمضي إلى الجحيم اليومي، والكفن يلوغ لسميرة، وحيدة التي أقتل صديقتها ترحل إلى قبرتها، بينما تمضي الكابوسية بجمجمة الأمهر إلى سميرة التي تكتب سلسلة من المقالات الكاشفة، توزعها حبيدة بعد صودتها. ولكن المال ينتهي بالصغيتين إلى الموت، كما ينتهي بالصحافي الأسباني في رواية واسيني الأجر (حارسه الظلال أو تكتشف في الجزائر) (٢٤) إلى ضياعه للتاسلمين الذين اختطفوه، وهو يقتل آثار جده سيرفانتس برقة الموظف الجزائري حسيبن الذي يكون نصيبه من المختطفين قطع لسانه وعضوه.

ومثل ذلك يلي على يد جيلالي خلاص في جزأي روايته (الطر والجراد)، فني الجزء الأول (مواصف جزيرة الطيور)، وعبر مزج المصدر التاريخي بالراهن والسميرة، يدمي الصحافي السارد اكتشاف جثة الكاتب المخفي منصور، والمزج هادر، ويسبب الأدماء تمتل فرقة (الأجر) أي الأجره الأمنية ذلك الصحافي، وتعود به ذكرياته في السجن إلى ما قبل أحداث الجزائر الشهيرة منذ أكتوبر ١٩٨٨، ومنها وخاصة انتحار عدد من المثقفين المرورين، كالشاعرة صفية كثر والشاعر بخالفة وسواهما.

فرق الاحتقال بين الصحافي الذي تلعن الرواية أنه هو نفسه الكاتب جيلالي خلاص، وبين حبيته (فتيحة) التي منتمير (وسيلة) في الجزء الثاني (العيب في المناطق المحرمة)، ويروي الصحافي الكاتب على حبيته في هذا الجزء حكاية الصحافي سالم خلف الله الذي اختطفته على حاجز مزيف جماعية إسلامية مسلحة، لكه هرب من خاطفه، وحكاية الكاتب جمال والمزج عبد القادر اللذين اعتيلا، وسوى ذلك الكثير من قصص الجحيم الجزائري، ليتجدد السؤال: أي حديث عن أية حرية، وليس فقط عن حرية التعبير؟

إنه السؤال الذي سيُعلن ويُسبطن في روايات شتى لأحلام مستغانمي وإبراهيم سعدي والطاهر وطار وسواهما، وحيث تعمقت الحرب يهوات الشخصيات الروائية من المثقفين، بين صحافيين وكاتب وفنانين وشعراء وأكاديميين وسواهم.



د. هادي

#### الهوامش

- (١) المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٥.
- (٢) مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط١، القاهرة ٢٠٠٠.
- (٣) دار الساقي، ط١، لندن ١٩٩٢.
- (٤) دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠١.
- (٥) دار المستقبل العربي، ط١، القاهرة ١٩٩٢.
- (٦) اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٦.
- (٧) منشورات الزمن، ط١، الرباط ٢٠٠١.
- (٨) منشورات لارماتان، ط١، باريس ٢٠٠١.
- (٩) دار الهلال، ط١، القاهرة ١٩٩٥.
- (١٠) دارا لغرب، ط١، الجزائر ٢٠٠٢.
- (١١) د. ن، ط١، تونس ٢٠٠١.
- (١٢) دار نينوى، ط١، دمشق ٢٠٠٤.
- (١٣) منشورات الاغتراب الأدبي، ط١، لندن ١٩٩٠.
- (١٤) دار المستقبل العربي، ط١، القاهرة ١٩٨٤.
- (١٥) دار الأسوار، ط١، عكا ١٩٩٠.
- (١٦) دار العدالة، ط١، بيروت ١٩٨٤.
- (١٧) دار الأدباء، ط١، بيروت ١٩٩٠.
- (١٨) دار للمتي، ط١، بيروت ١٩٩٠.
- (١٩) د. ن، ط١، تونس ١٩٨٨.
- (٢٠) ترجمة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ٢٠٠١.
- (٢١) منشورات رابطة الاختلاف، ط١، الجزائر ١٩٨٨.
- (٢٢) دار الجمل، ط١، كولونيا (ألمانيا) ٢٠٠٠.
- (٢٣) من بين الكثير، حمدي الإشارة إلى كتاب: تشاليت الكيتونة، النسوية والاختلاف الجنسي، والذي تناول فيه مجموعة من الكاتبات أعمال لوس إيرغاري. وقد أهد الكتاب وترجمه عبدان حسن، وصدر عن دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠٤.

## نزار قباني... وجائزة البهاير

كم هذا ضجيج مؤسسة علاقات عامة قومية عربية بعد ثماني سنوات من رحيل صاحبها نزار قباني؟ صادق نزار كبار الكتاب والفنانين وإبتعد عن بلاط السلطان بعد عمله في السلك الدبلوماسي السوري أكثر من عشرين عاما (١٩٤٥-١٩٦٦)، وتنصل من تناول المشاء مع السلطان والأمير والجنرال وتوجه إلى الجماهير فرددت ما قال من المحيط إلى الخليج وما زالت.

يصف نزار نفسه ويخطه:

«كسر صورة المرأة الجارية.. وحول جسد المرأة العربية من وليمة بدائية تستعمل فيها الألياب والأظافر.. إلى ودة.. ونجمة.. وقصيدة».

«كنس الوف الخرافات والأكاذيب التي تستوطن رأس الإنسان العربي، وقال كل ملوك الغبار وكل رموز الفصح، ولم يتزوج من كل نساء الأرض سوى امرأة واحدة هي الحرية».

«أكثر الشعراء العرب شعبية وشهرة وانتشارا وتأثيرا في وجدان مواطنيه، وأول من أمم الشعر، وكسر طبقة الثقافة ویرجوازيته بحيث صار الشعر على يده خبزا يومية وقامشا يرتديه ١٥٠ مليون عربي».

هاتية ترجمية جملة يصف ذاته بكلمات كان يجب أن يكتبها النقاد؟

تجاوز النقاد لرابية الخاص فيهم: «النقاد لم ينفعتوني بشيء، لم يقدموا لي أية خدمة لغوية أو عروضية أو بلاغية أو جمالية، يذهبون إلى النص مدججين بالعقد ومركبات النقص والخيرة من الشاعر».

ولم ينصف النقد شاعرا بحجم نزار، ولم يتعرض أديب لما قيل فيه، وهو لم ينل ولو جائزة عربية واحدة.

هل استعاض بجائزة الجماهير حين أنف أن يتقدم إلى الملتقيات والمؤتمرات بإنتاجه لفيوز؟

نزار قباني مثل محمود العقاد الذي رفض الدكتوراه الفخرية من جامعة «فؤاد الأول» لاعتقاده أن علمه وأدبه أكبر من أعضاء لجنة منح الشهادة. وكانت مقدة «صو المرأة» هي صدم إكماله الدراسة فقد أجبرته الحياة على تركها، رغم تهافت الكتاب وحاملي الشهادات العليا على حضور مجلسه.

أما «شاعر المرأة» فلم يكن بحاجة إلى جائزة، فهو أكثر الشعراء العرب استقطابا للجماهير، هو نبض لعواطفهم، ومفجر للآلامهم الوطنية، وبصور ومفردات لم يملكها أحد قبله، ولم يجاره في جرائها أحد بعده، وتخرج من عباته كثيرون صنفوا كبارا فيما بعد.

حضر أمسيته في القبرون ١٢ ألف متفرج في حادثة شعرية فريدة، وفاض جمهور الوف السيدات خارج كبرى أعمات المؤتمرات في تجمع لم تشهد قطر مثله.

يكتب «شاعر المرأة»: «إن امرأة تخرج من حقيبتها ورقة كليكس وإذا أسوق السيارة وتسبح بها جبينتي تملكني، ولا أزال بعد خمسين عاما من الشعر أطلب من كل امرأة أن تكون أمني، ولكن سبعم بالغة ممن تعرفت عليهن لا يردن «فالشعلة» يمتي ما حد بدو يعمل لي ثيريس (مرمضة) فسألته:

- وهل الزوجة ممرضة؟

- نعم وإلى حد بعيد، تقدم خدمات.. لا أريد أن تدخل في متاهات الزواج والحب، الزواج قفلة نوعية يجب أن يعترف بها كل الناس ولكن النساء لا يعترفن، فلا يمكن أن يكون عندنا أولاد في البكالوريا وبنات تزوجن وأنجن ولا تزال المرأة تصر على الكلام الذي قاله زوجها أيام الخطوبة».

ولا تعليق..

لقد حكمت مقدة انتحار شقيقته من أجل الحب حياة الشاعر الكبير، فدافع عنها بالمطالبة بتحرير المرأة، وحققها في العشق ولكنه لم يتحدث في حقوقها الأخرى التي قمعتها، وما زالت أفكار السلفية والتخلف، ولهاذا ينقسم الراي حول رؤية شاعر هذا إلى المرأة.

\* رواية أردنية

إيقاع الشخصيات فيها بطريقة تنويعية تتكرر أشكالها وفعاليتها ومآلاتها أيضا، ويمكن على سبيل المثال ملاحظة تكرار شخصية الطفل (علي) على نحو واضح ومقصود في قصص «المسدس» - «لن» - ثوب بتفصي قصير الأكام - سدوم».

يعد احتشاء هرج ياسين باللفة وأسرارها وإيقاعاتها السردية من أبرز خصائص عالقه القصصي حتى إن هذا الاحتشاء يفيض في بعض الأحيان عن حاجة القصة ويتحول إلى سياق إنشائي. إلا أن البناء القصصي عنده محكم في كل مراحل تكوّن الفضاء القصصي سواء فيما يتعلق بالناصر المستقرة شبه الثابتة أم العناصر الحركية المتحركة، ابتداء من العنوان ثم الاستهلال وتناقب الوحدات وصولاً إلى الخاتمة وهي تقرب كثيرا من حدود الشعر.

عالم الطفولة الذي كانت له جذور واضحة في منجزه القصصي السابق يحتل حيزا أكبر وأوسع في «واجهات براءة»، وهو عالم معقد وصعب قصصيا وأصيل ومثمر عند هرج ياسين، وإذا ما أفضى الاستقراء النقدي للقصص إلى الاستدلال على ضعف مستوى التجريب وقلة الانحراف عن تقليدية المسار السردى، فإننا نحيل على قراءة قصصه في الأعوام اللاحقة منها على سبيل المثال «حافات المسين المدبية» - السيمرغ - غدا في الصدى - نياج - التلق الأملح الحزني» - تقسم «واجهات براءة» على ثلاث مجموعات ومجرى التقسيم يقدم توجيه قراءة مميّنة، إذ ينطوي على تقدير أن كل مجموعة تنضوي تحت موجه واحد لكنها في النهاية تشغل على فضاء خاص يجمعها أو تنق يضم عناصرها.

الثالب أو «المسكوت عنه» يمثل عمودا فكريا بنائيا يوحد القصص عبر مجموعاتها الثلاث، ففي المجموعة الأولى وتضم (تسع قصص) تتنوع أشكال الغياب وتباين مستويات اشتغالها، فالثالب التي يكرر (الطفل) كتابتها في كل مكان من البيت على الرغم من معارضة (الأب) هي المسكوت عنه أو المفقود لفظا، إذ إن ضمير الطفل وعقله الصغير الصانع للغة قد تلوّث بها ودفع باتجاه نسخها لتأسر المكان وتطوق الزمن المسردى بمشاهته السيميائية.

وفي قصة «المسدس» تنهب النهايات لتفقد بذلك - على المسردى الإيجازي - وجود الزمن المسردى المسدس، لأن وجوده في زمن المسرد مرهون باللعطة التي يستخدم فيها، لذا فإن غياب هذه اللعطة

## شعرية الغياب وتمظهرات الإيقاع السردى

أ. د. محمد صابر عبيد \*

ونهب أبعد من ذلك في تسخير جهده الأكاديمي لتمثيل هذه القصص تمثيلا نقديا عكس فيه أهم المقولات والرؤى التي يشغل عليها في ورشته السردية، فقدم رسالته «توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة» (٤)، وأنهى مؤخرًا من كتابة أطروحته للدكتوراه التي اشتملت على الموضوع ذاته وجاءت تحت عنوان «انتماء الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة» (٥)، بما يشكل تلاحما منهجيا وأبداعيا متضافرا بين كتابة القصة ووعي تنظيرها.

ويمكننا قبل مقارنة قصص المجموعة بالية «شعرية الغياب» بوصفها تمظهرًا إيقاعيا ودلاليا مهمنا أن نلفت النظر إلى بعض مما تقدمه من خصائص وميزات ثنية، نمل في مقدمتها إشراق السرد وثالقه في مناطق كثيرة من مساحة النصوص، غير أن طغيان الوصف الشريك الفاعل للسرد يعول دون وصول الشائق السردى إلى أمثل حالاته، وربما كان هذا أحد الأسباب التي قادت إلى تصيد بنية المكان وطفنان انتشارها إلى الدرجة التي تلوّن فيها تمظهرات الحدث القصصي مع ملاحظة محدودية الزمان والمكان.

الحدث يقدم في أكثر القصص «ممسرحا» يفيد كثيرا من تقانات الفنون الأخرى ولا سيما التشكيل والسينما، وينمو

نبتني التجزئية السردية في قصص «واجهات براءة»

(١) للقصص هرج ياسين وهي من منجز الأعوام ١٩٨٦-١٩٩٠ على

نحو ما إلى تجزئية قصصه في مجموعتيه السابقتين «حوار آخر

١٩٨١» (٢) و«عربة بطيئة ١٩٨٦»

(٣)، على الرغم من أن العنوان

القصصي والعناية باللفة

وتشذيبها وشحنها بظافات

جديدة كانت من أهم مظاهر

التفوق في مجموعته الجديدة.

والقصص المبدع هرج ياسين من القصصامين العراقيين القلائل الذين يعملون بأسلوبية شديدة الحساسية والعناية والتركيز السردى على بناء قصصهم، يحتفي بالفردة ويرعاها رعاية لافضة وينسجها في بنية الجملة القصصية بتشكيل تتشظّر فيه الخصوصية تمظهرًا حكايا صافيا، على النحو الذي ينتج نصوصا سرديا عالي التماسك ومكتظا بروح الحكى وفضاءاته وإيقاعاته ورواحه.

العلم تصوّر وهي مفيدة خارج مسرح الفعل القصصى، على العكس من عسلة الراوي التكمّل التي تصوّر من الداخل. المجموعة الثانية تضم ست قصص يهيمن فيها الراوي كلى العلم أيضا على ثلثي المساحة السردية (أربع قصص)، مقابل (قصتين) للراوي التكمّل.

ثمة موازنة واضحة في النظام العام للبناء القصصى في المجموعتين لأن الفكرة المحركة للملم القصصى واحدة هي فكرة «الغيباء».

في قصة «أمام المسائل المسئلة» يصل الغيباء إلى مسلسل فقدان مفاجئ يبلغ اهتمام في الخاتمة السردية للقصة، وقد تحولت إلى قصة قصيرة جدا تتلوه على أكثر عناصر وخصائص القصص المكثف حضورا :

«هم بأن يسألها عن سبب عدم إرتجائها فضلا من زوجها الفقيده فأيقن أنها ستجيبه قائلة إنه استشهد بعد دخوله بها بشهرين، وهم في خاطره لفتنظرها إلى أنهما هما الاثنان لم يبقوا قطرة واحدة من الكاسين المثلثين اللتين أمامهما، فمنه أنه ما في حلقة من المرات لا تقنيه رشفة عابرة فكيف بها، ووذ لو يهرب لها عن رشفة في النزول إلى الحلية، يأخذ بيدها ثم يقوم بغطاها أمام الناس، ولكنه قال لنفسه فجها ومن أين ستأتي بسافك الأخرى التي تاذرت عظامها هناك على أرض المحرقة».

فالأسئلة المهيمنة المتلاحقة (غيباء)، والزواج الأول الفقيده (غيباء)، والكاسان المثلثان (غيباء)، والرغبة المبهضة في النزول إلى الحلية (غيباء)، وفقدان المساحة الأخرى (غيباء)، والمونولوج الداخلي الإطاري المحيط بالفناء السالب للصدر (غيباء).

ويشتغل حلم الاستمرار وهو حلم فضائى بوصفه غلغلا في قصة «أعشاش القطا» على انحلال فكرة الانتماء للمكان، هشوع المكان القصصى هنا دلالة على غيباه لأنه لا يمثل أرضية عنصر لعالَم الحكاية.

ويقدم عنوان قصة «الخروج» دلالة غيبائية تتصل بطبيعة الواقع الحكائى لقصة المتمثل بفناء شبه أسطوري، لا تقيب فيه الأشياء إلا لتعترض ولا تحضر إلا لكي تقيمه، في جمل مصمم فك التباسه أو توجيه عناصره وإستينائها.

أما قصة «شمس في الغبار» فإنه تعلن عن دلالة الغائب فيها من خلال المشهد المصور، وهو يمثل شيئا في الزمن.

إن التقاط صورة هو محاولة وهمية



د بها تسجح الروح الغائب المصمم بالحتم الأخلاذ المنصاح بلا حدود على بياض الورقة.

الأب) الغائب هي قصة دلوب بنفسجي قصير الأكماء مائل في السؤال إلى درجة الوقوع في إجابة مخالفة خارج السباق السردى، وفي الوقت الذي تعمل فيه القصة بواسطة الحضور المهيمن لشخصية الأم على فكرة تمويض غيباء الأب، فإن الطفل يصير على عدم الإيمان لعبة مما يخلق حرجا شديدا في جمل الحضور والغائب بينهما.

وتتطور فكرة الغيباء في قصة «سديم» إلى الزوال، فالمكان الخاص المؤلف الذي يمثل بؤرة موقظة للماضى (المقهى) يبحث عنها الأب الأسمى بمعاونة ابنه من دون جدوى، المكان الزائل هو المساحة البصرية الوحيدة التي يمكن للأسمى أن يتجاوز عماء يصير، فيعشقه عن المكان الذي سحقته المدنية الحديثة وغيّرت ملامحه هو الفردوس البصري المفقود.

تتطور فكرة الغيباء في هذه القصص حول الفضاء القصصى في المكان والزمان، الراوي كلى العلم وهو يمثل عين الكاميرا يشغل ست قصص، في حين يشغل الراوي التكمّل القصص الثلاث المتبقيات، وهيمنة آية الراوي كلى العلم على ثلثي المساحة السردية للقصص دلالة على سيطرة فكرة الغيباء حتى على نظام البناء السردى فيها، على أساس أن عين الكاميرا / الراوي كلى

ادب - المبروء، بمعنى أن المصراع صرح إزاحة ينهض على حوار حضاري بين الأجيال ينتهي دائما بحتمية حضور اللاحق وغيباء السابق.

أما في قصة «المحرقة» فإن الاشتغال يقوم على «التغيب» من خلال المحرقة، بوصفها دالا رمزيا ينتهم الكلمات المكتوبة المناظرة للكلمات المسكوت عنها المستترة في الضمير السردى، فعلمية حرق الذاكرة المكتوبة تجسد فعالية الغيباء وشعرية أدائه في فضاء النص.

في قصة «وثن» الغائب المبحوث عنه بعناء من بداية النص حتى نهايته - بلا أمل طبعاً - هو الزمن السردى (كرة من الحجر) حاضر ذهني حلمي، الغائب آخر / فتاة.

ثمة إصرار على البحث وإصرار على الغيب بالرغم من أن الغائب صورة ماثلة تتشتر على كل أجزاء الحقل الدلالي للقصة.

يشغل في قصة (الخال) «الفلاش باك» المشهدى، وهو حلم غائب يخلو على غائب آلى (المفتاح)، فالمشهد يؤسس إشكاليته السردية بواسطة الرمز الصندوقي (الدمية) وهي تخفي في داخلها النظام الحركى الذي يحرك معه كل تفاصيل المشهد القصصى.

وفي الوقت الذي يتجرع المفتاح من غيباه فإنه يحرك المشهد باتجاه الغيبا بعد عزل عمل الفلاش باك، وإظهار



## الفأب المسكوت عنه في قصص واجهات براقية شخصية مركزية فاعلة تعمل في الظل السري للقصص

ما تقدم عناصرها المرئية المألوفة، وعلى صعيد تبيينها فكرة (الفأب) فإنها تتجلى في منحى قصصها حول فأب بير حضور الحادثة القصصية ويحصل على فرصة بنائها في ظل الفأب وإحداثاته.

فالحزب الأيمن من التناقض والتجسّر الفأب في قصة «أعشاب» والامتلاء والشعب الفأب في قصة «أفواه» بمد فطر الفأب في استحضار الفأب، وإبدال مواقع الفأب الضمني بين الرجل وجماعته في قصة «الحصان»، وغياب التمرّد والرفض في قصة «هوان»، وغياب الجراءة في قصة «صحيح»، وغياب الحوار والانتماء والتفاهم في قصة «أجبال»، وجدل الحضور والغياب لقضاء البساطة والطبقة في قصة «الناس الطيبون»، وغياب الجراءة في قصة «راس»، وغياب الجد في قصة «هراق»، وغياب الإيمان وصناعة القرار في قصة «دوار»، وغياب التقاضم والحب في قصة «أوراق»، والإحباط الغيب للقدرة على الاحتفاظ بتران الأشياء في قصة «الخنان»، وغياب الشباب والبراقة في قصة «سراب»، وغياب الخارج في قصة «القوفاة»، وغياب الرجولة في قصة «الآن» تعمل جميعاً على خلق التسليم الفأبي وما يفتح عليه من أفق دلالي خاص.

إن وجود تمام أسلوبه واضح على صعيد الإيقاع السري والدلالي بين كل قصص المجموعة بما فيها ما جاء تحت عنوان (قصص قصيرة جداً)، يقودنا إلى استنتاج نقدي مفاده إن فصل القصص على ثلاث مجموعات هو فصل نية أو توجيه دلالي يقص ما يسمى بقصد المؤلف، ولا علاقة له باستقلالية البنيات الأسلوبية لكل مجموعة.

إيقاف الزمن أو استيقاضه، لكن قدره المضي الدائم في الفأب :

«من ذا ينام بالأشرف أمام نفسه بأنه يرتضي هراق ما يجب هراقه، لأننا تصور أنفسنا والناس والأشياء لأننا نمتدح باتقاضها؟».

وفي قصة «المدرّس» تدور فكرة الفأب حول إحساس عميق بالفقدان المركّب في عدم القدرة على إنجاب طفل، حلم مصيري غائب وانقضاء السعادة بدم فجرة مسافان الجسد على العطاء والتعويض، لتصبح المواجهة مع الفأب صاعدة لا مجال لتأديها أو اقتحامها، وقد ينسر لنا هذا إيفال القصة في تشغيل لغة شعر تتداخل بالإنشاء التقريري في بعض مقاطعها.

إن فقدان آلية الحضور بقواء الضاغطة يقود ضرورة إلى (غياب) كما هي الحال في قصة «الزوان»، إذ إن الإخفاق في القدرة على العطاء وجذب الجمهور بفعل تكوّن اللسان الجاذب واللغة المتسلطة المؤثرة ينهب الطرف الآخر من عمله الحوار بين الحاضر والجمهور، فحضور الجمهور مرتبط بقوة لسان الحاضر وشخصيته، واندماجه يعني غياب الجمهور وهزيمة الحاضر.

يبدو أن فكرة الفأب موضوع هذه الدراسة توجد بين قصص المجموعة من الأولى والثانية للسائتين، ومن الصعب التوقّع من صيغة فصلها على مجموعتين، غير أن الفصل هنا يتحقّق في ظل مقومات سردية أخرى ذات أهداف دلالية أكثر من كونها بداية أسلوبية.

المجموعة الثالثة والأخيرة من القصص ضمت خمس عشرة (قصة قصيرة جداً)، وعلى الرغم من أن تقانة هذا النوع القصصية كما هو معروف تختلف كلياً عن تقانة القصة القصيرة بأشراطها الفنية المعروفة القابلة لكل أساليب التجريب طبعاً، إلا إنها هنا ذلت فضاء أسلوبه معانيات القصص الأخرى في المجموعة، مع وجود استثناءات في بعض القصص التي تفرّج نزوها شعرياً واضحا في الارتقاء ببنية اللغة إلى مصاف الشعر.

وفي الوقت الذي استندت فيه معظم القصص التي اعتمدت هذا الطراز السري أسلوباً لها على فكرة المفارقة لإنتقادها من احتمالات الإخفاق، فإنها هنا نادراً ما تمكّنت على هذه الفكرة، إذ بقيت (الحكاية) بفنائها المعروف في الأساس البائلي لها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الحكاية دفيئة مستورة تقدم ظلالها أكثر



وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التوصيف المنهجي لمصطلح «القصة القصيرة جداً» الذي لا يكون فيه قصر أسطر القصة أو كلماتها العنصر النهائي الحاسم في تدبير الانتماء النوعي للمصطلح، فإننا يمكن أن نعد القصص الخمس عشرة - التي ضمها المحور الأخير من «واجهات براقية» - قصصاً قصيرة كزيمالاتها الأخريات وليست قصصاً قصيرة جداً، لأنها تتسم منها في كل شيء لغة وأسلوباً وفضاءاً ومردداً وحواراً ووصفاً وشخصاً وحدثاً ولا تتفرّق منها إلا في عدد الكلمات حسب.

الفأب المسكوت عنه في قصص واجهات براقية شخصية مركزية فاعلة تعمل في الظل السري للقصص، وفاعليتها فاعلية وهي التي المنظور الحكائي الذي يوجه مساحات الضوء القصصية بأصابع خفية، وكان القصص جميعاً تحاكي جلال الفأب وتستمد شرعية وجودها من تلبّسه خارج المتن الحكائي.

إذا أمكننا نقدياً التحدث عن فلسفة إيقاع قصصية فإننا سنستدرك أن فكرة (الفأب) بتعريفاتها الإيقاعية المألوفة والمتعددة تمثل فلسفة «واجهات براقية»، وهي لفلسفة - كما نراها - مقصودة، وصممة، تنزّه عن أية عقوبة ومصادفة، إذ إنها وفّقت في جميع القصص برؤية فنية عميقة تؤكد توافر وهي سردي بنائي فاعل قصصياً ومخلص نوعياً ومغامر تجريبياً.

© كاتب من العراق

### الهوامش والإحالات

- 1- صدرت مجموعة (واجهات براقية) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.
- 2- صدرت مجموعة (حوار آخر) عن دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٩١.
- 3- صدرت مجموعة (عربة بهيئة) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.
- 4- صدر كتاب (توظيف الأسلوبية في القصص المرافقة الحديث) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
- 5- الأطروحة مدّة للمناقشة في كلية التربية / جامعة تكريت في العراق في غضون النصف الثاني من هذا العام ٢٠٠٦.





## مكتبة تلمم شتات الشعر!!

في زمن تضيق فيه الأشياء، وتتشظى معه الأرواح، يكون من النادرة توقع من ينفض غبار "تسليع" المعاني، حاملاً على عاتقه هما ثقافياً، ومشروعاً إبداعياً، هو بالنسبة إليه بنيان حياة!! وفي ذات هذا الزمن، تكون النهضة أكبر عندما نجد أنه ما زال هناك من يراهن على الإبداع، ويؤمن بقيمة الكلمة، ويتعامل مع الحس الرفيع، ثم يرقى هذا الإيمان الحقيقي، بفعل جدي ومؤثر مثل الانجاز الذي شهدته الساحة العربية، مؤخراً، من تدشين مكتبة مركزية للشعر العربي، تبناها، وجعلها حقيقة، صاحب مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

لكن ترى ماذا يعني تكريس مثل هذه المكتبة للشعر العربي؟

وهذا سؤال يردده كل من اطلع على تفاصيل الصرح الحقيقي الذي تم تدشينه في الكويت ليكون بمثابة أضخم مشروع معاصر للملمة شتات الشعر العربي، وجمع التاريخ الحريق لهذا الإبداع الحقيقي بكل تصنيفاته داخل مكتبة مركزية كلفت في أرقام التأسيس الأولية أكثر من ثمانية عشر مليون دينار!! اعتقد أن مثل هذا الدعم والرصد السخي في سبيل تحقيق رسالة الثقافة والإبداع، يعطي مؤشراً حقيقياً على أن صاحب هذا المشروع هو مبدع وحامل رسالة، ويتعامل مع إبداعه ورسالته بكل جدية معتبراً مثل هذا المشروع نقطة تداخل والتقاء بين قلقه وحساسيته الشخصية في إبداع الشعر وبين الهدف الإنساني لجوهر مفهوم الشعر والأدب بشكل عام.

ومما لا شك فيه أن مثل هذا التوجه يعد مكسباً حقيقياً للثقافة وللإبداع لأن الدعم هنا تكون قناته مشاريع دائمة وجادة موجهة لكل الأدب العربي، غير أن خصوصية هذا المشروع، هو في أن مكتبة مركزية للشعر بهذا الحجم والمستوى تحتاج بالإضافة إلى المال إيماناً بالأدب، ومحبة للشعر وثقافة عالية بالمعاني الإنسانية لهذا الإرث الأدبي، حتى تنمكس الفكرة جلية، وتتحقق واقعا لمسناه جوهر وشكلا. ولعل هندسة المبني لهذه المكتبة العظيمة تعطي دلالة ومؤشراً على التركيز والاهتمام بكل التفاصيل حتى أن معمارها أخذ شكل ديوان شعر ضخم، مفتوح على فضاء رحب هو المساحة الأوسع للشعر.

ولقد كان افتتاح المكتبة في الكويت بحضور عدد ضخم ونوعي من الشعراء والنقاد والمثقفين يؤشر على حرص حقيقي على تعميم فائدة هذا الصرح ليكون مظلة لكثير من المشاريع الحقيقية التي تعتنى بالشعر العربي، ونظمه، ودراسته، وحفظه، ومخطوطاته، وتنظيم الأمسيات والمؤتمرات المعنية بهذا الجانب، لتكون في النهاية هذه المكتبة بحسب ما هو مخطط لها، صرحاً، وجامعة، تنصب بؤرة اهتمامها على الشعر العربي، في محاولة لجمعه، وحفظه، شتاته.

إن مثل هذه المشاريع الجادة، يجب الاحتفاء بها ومؤازرتها ورغدتها مضمونياً وفنياً لأنها تؤسس لفعل حقيقي سيتترك بصمات واضحة على المنتج الإبداعي وعلى مستقبل الفعل الثقافي، كما أنه يكمن فيها النية الصادقة واللباب الحثيث للمحافظة على خزان الإرث الشعري الموزع، والذي في بعض منه ما زال يتم التداول به شفويًا ويحتاج إلى تدوين... إذن... هنينا للشعر بللمة شتاته، وهنينا لتأدب هذا المشروع الحقيقي الجاد.

هكذا اجتمعت المعجزة العراقية كاشانية خاتون والسادس الشيوعي السابق الذي يعمل مترجماً وعضو البعثي وطالب الدكتوراه الخارج على حزبه، وساري الذي سيصبح بعد عملية تجميل (سارة) وسراب التي توت مريضة لتكتشف أنها (روزا سمعان) التي غادرت العراق بجواز سفر مزور..

رواية (تحويلات) ذلك ما يمكن به وصف عمل إنعام كجيه جي، فالجميع (متحولون)؛ بل للكان والنشأة والاسم والدين والحزب والجنس لكن تلك التحويلات مؤطرة بقوسى الغربة التي تجمهم كما أسلفنا.

وسيلفت نظر الدارسين لا سيما من النقاد النسيويين أن الكاتبة توكل مسرد الرواية لراى ذكر هو الشيوعي الملاحق والمختلف مع حزبه والمصدوم بسقوط تجربة الاتحاد السوفياتي بعد تفقيته..

وكونه سارداً مشاركاً في الأحداث، يأخذ صفة السارد الذاتي أو الداخلي المصدر العلم، فلا يكتشف الأحداث أو يفلأ أفعال السارد إلا بعد حدوثها، ويشارك القارئ دهشته وصدمته بالتحويلات والمفاجآت الكثيرة في الرواية..

ولكن كيف ستوصل (كاتبة) أنثى، وهما وشعرها وأحساسها عبر سارد ذكرى هذا سؤال يواجه المهتمين بالأدب النسوي غالباً ولكن (روفاية) الشخصيات وحياتهم الجديدة على صفحات الرواية تسمح بان تتيب الكاتبة عنها رجلاً لتحكم بالسرد وتكون وجهة نظره هي الوجهة التي تمر عبرها الأحداث وتضج رؤية الكاتبة أيضاً..

فالمهم الذي تتعمده الرواية يتجاوز النوع النسوي كاهتمام أول، ليهند موضوعها الوطن البعيد وأوضاعه (تدور الأحداث في التسمينيات وتسترجع أحداثاً سابقة من حروب العراق وأحداثه).. وتراجع الموضوعات النسوية إلى الوراء وإن أطلقت علينا في مشاهد كثيرة من العمل، لا سيما في تحول (ساري) إلى (سارة) بعملية جراحية.. وكان الكاتبة تقف ذلك الامتياز التكروري للشخصية.. ولكن تحويلات (كاشانية خاتون) هي الأكثر إثارة هنا.

فالرأة هذه ذاكرة حبة بريد رزم أن يسجل لها حبسيتها جزءاً من رسالته للدكتوراه التي لم يكملها لأنه فصل من المنحة الدراسية بعد خلافه مع حزبه ومسؤوليه في الحفقات الطلاية.. وكاشانية مقبولة بجدارة من وطنها الأول الذي تركته بعد مذابح الأرمن لتسكن الموصل ولتتزوج عالم آثار فرنسياً وتغادر معه أواخر حياته إلى باريس فيمسوت وتظل هي نتاج كبرياتها التي يجتمع حولها شخص الرواية هي شقتها كل مساء.. وتتحول دينياً إلى ترييها أسرة موصلية مسلمة بعد وفاة أمها لكنها

## سواقى القلوب) رواية إنعام كجيه

امراة كمثذنة تميل ولا تتهاوى

حائم الصكر \*



لأن كان المثل العراقي الشعبي يقول (القلوب سواقى)

ترميزاً لجريئتها بالمودة المتبادلة أيام كانت للمودة والحببة أحكام وأصناف.. فإن الكاتبة العراقية المقيمة في باريس منذ عقود (إنعام كجيه جي) تبحث عن ماء تلك السواقى الذي يسيل خارج مجراه، إذ تتخذ من باريس مكاناً لأحداث روايتها (سواقى القلوب) (١) التي لم أقصر لها سواها من قبل، فصارت باريس

هي الساقية، وهي ماؤها تتفرق أفئدة شخصيات الرواية، عراقيات وعراقيين مقتلمين من أمكنتهم الأولى، لكنهم متعلقون بها كالمصلوبين

سطورها أغنيات وأمثالاً وأمكنة ومفردات وأحداثاً وشخصيات فتشكل صورة ملصقة من أجزاء مقطعة أو ممزقة.. حول هذه السواقى اجتمع شخص الرواية يتبادلون ماء القلوب الذي عكرته الغربة وواقع وطنهم البعيد.. يقول أحد حوارات الرواية:

— لنقل إن اللوعة تقارب ما بين القلوب المضطربة من أحيائها

— ألم تسمع بأن القلوب سواقى وهي صفحة أخرى نقرأ:

— ألا تعرف أن القلوب سواقى.. تتأوى ثم تتلاقى وتصب في مجرى واحد؟

هياح عواطفهم وتذكراتهم وأشجانهم جعلت لغة الرواية مشحونة بذلك الأسى والخسران الذي لم يقف عند حد الميش في المنفى ومساندة الغربة، بل تمداه إلى البرارات والهزائم والموت في حاضرهم أيضاً.. هكذا يقول السارد عن الغربة إنها تأخذ منا (ماضينا وتكبسه مثلما تكبى قطع الخيار والجزر وتوم المعجم في خابيات النسيان.. وتترك اللوائح اللاذعة أن تهب علينا، في أحبين معروفة، فننطق ببعثاً، كان عن شلو ناقص من أشلائنا)..

وما تقدمه الرواية شيبة بعمل الغربة في النسيان.. ورائع الوطن البعيد تهب بين

والمهاجر.. إذ تتصلط على هؤلاء عوامل العنف والسمف والبولت التي هربوا منها، وصراعهم مع الأفكار المسبقة التي عاشوا بها أجها، وسدوا بها عبر الانتماء وكتب بربها وبغاتها، والحدود اللانتماء رغم أهواله ومخاطر العيش فيه، لكن ما يطرأ من أحداث مضاعفة هو معنوية الكتابة؛ فالمراد مثلاً متعدد الضمائر؛ هروبه بعد انقراط عقد الجبهة الوطنية بين الشيوعيين والسلطة، وانشاقفه على رفاهية في باريس، وصدمته بسقوط النموذج الشيوعي النمط ببوله أو سلطة الاتحاد السوفياتي، وعلى سعيد ضحفي خسارته لحيبته الأولى (نجوى) وزوجها في العراق، ثم إرسالها لانها (صاري) الذي سيكشف السارد أنه جارة ليجري عملية جراحية لتتحول إلى امرأة ليقرق في نفقة، وخسارته الأكبر بموت حبيبته (سراب) بعد فترة قصيرة من علاقتهم.. وأخيراً صدمته بموت (سارة) مقتولة ومماناته على الحدود لإدخال جناتها إلى الوطن..

إن التمسكة في الرواية كما هو في حياة المراقفين ومصابرهم أبرز مصيبتات وجودهم وتحولاتهم لكنها هنا كانت عصب السرد وخطهم الدقيق ظلت خارج تصورات الكتابة من العالم الذي تعدهد اقتدار أشد هولاً ومصادفات أشد عجباً.. لذا لا يمكن عد الرواية رؤية سياسية أو وجهة نظر في إشكالية الوطن والمواطن والفرية، بل هي ترصد حياة بشر معذبين كما في الماسي الإغريقي والأساطير، ملمونين في اختياراتهم وعيشهم وتجاربهم، خاسرين في النهاية لكل شيء..

لكنهم رغم ذلك لا يفقدون روح الألفة والملاطفة والسخرية مما جعل بناء الرواية معقداً وبناء الشخصيات مركباً وجريئاً الأحداث مختلطة بتباين فيه زمن السرد وقصص الأحداث مع زمن وقوعها وحدوثها الذي ترقى الكتابة - بين السارد - أن له زماً آخر ممتداً في تاريخ العراق الحديث ومتجزئاً في ماضي الشخصيات وتاريخهم أيضاً..

إن القارئ ستعجب من عدوية السارد وجمالية اللغة وغرائبية الشخصيات ليس إلتزاماً إلى التجريدات التي تمر بها بل لتربكيتها المزجج كدم المراقفين من طين ومار ودار وهواء، من رغبنا وأحلام وعشق ولون أسود حيا ترميزاً لظلية وأحمر غالباً تعبيراً عن الموت والمصائر المحتمة في صفحات وجودهم وأوراق توقيدهم..

٥ تاليف عوالي مقيم في اليمن  
١- إنتما كچه جي سوالي القلوب، رواية،  
الهيئة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠٥،

(الحدود) ويرد في منولوج شجي (ليت بغداد ظلت تشييداً يا زمزم) كما يتذكر قول كاشانية بعد صدمته بزيارة بريغان: (ليت البلاد تبقى تشييداً وأحلاماً فصبغ).

من انصراف الرواية لمعالجة حدث راين إحدى بانتاته الحرب المراقية الإيرانية وبده الحرب الأكبر- حرب الخليج الثانية- ووضع المراقفين في اللثافي وخيبتهم الشاملة بكل شيء، لم يمنع من حشد مفردات غنية من حياة المراقفين وثقافتهم، فقد استمدت الكتابة عبر شخصية كاشانية ماضي العراق الملكي وأغانيه القديمة وأمثاله، كما جعلت من مطبخ شقتها مكاناً لاستعادة تلك الأكلات الخاصة التي صارت جزءاً من ثقافة الوطن وهويته، وكذلك الترميز الذي يلجأ إليه المراقفون اختزالاً لأحداث جسام في حياتهم، كترديد كاشانية بمسخرية لأزوجة (له بيته الجمهورية) عند عودة سارة من عملية التجميل وتحولها إلى امرأة.. كما نسترجع مع الشخصيات أمكة العراق: الموصل وبغداد والسماوة ومحلاتها وأحيائها ومهنها.. وكان الكتابة استثمرت ذلك الحنين المذبذب لاستحضار ملامح تلك الأمكنة كتمشيق حلبي أو بديل متخيل لاختلاط الشخصيات من مكانها الأول.. فضلاً عن الأمكنة البارسية التي تمثل حاضرات الأحداث والأفلام السردية.. ولا تجد الكتابة حرجاً في ذكر شخصيات حقيقية، فالمراد يتذكر أن جبرا إبراهيم جبرا هو الذي قدم له سراب في إحدى زياراته لباريس، وأن حلي كاشانية اشتراها زوجها الفرنسي من صائغ صائني هو والد الشاعرة ليمعة عباس عمارة.. ولمة صديق ساخر يلقب شعراً على ما يرى بباريس هو البياهي محمد..

لكن الأهم في عمل إنتما كچه جي لغتها المتوترة التي اجتمعت فيها ميزات عديدة فهي شاعرية رشيقة في تركيبها وحواراتها وصفوها، لا تبطئ إيقاعها لشرح أو تعليق كما أنها تمبرع عن البنى الشعرية لأبطالها وتوجع في توصيل مماناتهم وإخفاقاتهم وحينهم بموتية أسرة، كما أنها لا تتركان أخلاقياً عما هو واقعي حتى لو كان بعد مفردات شعبية أحياناً أو عادية.. كما أنها تقدم الوجود الداخلي والأمجاد النفسية للشخصيات فتستيطن أحاسيسهم ويوح بها للقارئ كما تصف الهيئات الخارجية والأحداث والأشياء والأمكنة أيضاً.. ومودة لثانية للقصوة في رسم تلك الشخصيات وسلملة الخسارات التي تتمرص لها يمكن القول -تبرير- أن الكتابة لخصت أكثر من مأساة في إشكالية وجود المراقفي أو المراقية لا منها من اضطرت منهم للهجرة والعيش في المقتربات والمتنافي

نظلم- بسبب تسلم الأسرة- تزور الكتيمة نزل.. صلا.. وفي وعيها أحداث ضخمة من بها العراق منذ العهد الملكي تستعيدنا أمام كاسرة زمزم ليكون القارئ سربوا لن هذه المرة.. ويتسلم تاريخ هذه المرأة التي تحول عنها الرواية لأنها مثل منارة جامع الحديدا تميز ولا تتهاوى.. ويهم في قراءة الرواية قصص مصائر شخصياتها المتشعبة كاجسادهم المجددة عن أمكاتهم.. فهذا الرواية بمشهد العودة إلى الوطن: السارد يدخل إلى حدود العراق في ضعي نيسان من ماض من تايوت ملفوف ببطانية بالية ترقد فيه جسده (سارة) التي قتلت على يدي مجهول في باريس بعد تسلمها من قتي اسمها ساري.. وعند المشهد الثاني (والرواية تكتفي بالإقرار بتحولاتها السردية دون ضاويون داخلية) يعود بنا السارد إلى منفاه الباريسي وإقامته الاضطرابية فيها وتردته على ابن المساواة الطالب البعثي زمزم بعينيته وتمرده وخبروجه من بعد على مجهول في باريس بعد الدراسة، رجب السارد التنظيم وفصله من الدراسة، والحب السارد لسراب الشيوعية السابقة والرجبة التي تموت لتكشف أنها امرأة أخرى، وكاشانية التي ترمز لأم الصبيح والمكان الذي تجري فيه مياة القلوب وتنبهال الزواج.. وهي أيضاً خسرت وطنها والبعيد وزوجها الميت وأسرتها المفترضة.. وهذه الأمكنات التي تحل بالشخصيات قد تدور إلى اتهام الكتابة بالقصوة في رسمها لهم، واستحضار إبعادهم النفسية والتاريخية والمسياسية.. هالجميع خاسرون: كاشانية لماضيها ومجسدا الأسري ووطنها، والسارد لمبادئه التي انشذلت ووطنه الدمشقي بالمصنف والحروب، والمخزون بموت حبيبته (سراب)، وزمزم الذي خاب أمه بالدراسة وسقط حلمه السياسي بوصوليته مسؤوليه ونفاق رفاهه، وسارة التي إذ تحقق حلمها بالتحول الجنسي من رجل ومكرمة ورأسيه عليها ترفض التجسس على أسدقاتها فتهتك جثة في غابة في ضواحي باريس..

وكان الكتابة تلتق الرواية بقوس ثان فيوم السارد بعد سبعة وثلاثين مشهداً قصيرا ليمضنا على الحدود مرة أخرى، وجة سارة مهددة بالنفن والتلف فيضج لها للجا بعد أن يرفض ضابط الحدود الإصرار في إدخال الجنازة إلى الوطن.. فتكون الحدود نفسها شخصية أخرى يحتاجها العراقي هاربا أول مرة ثم ميتاً في تايوت مرة أخرى.. وهنا يكشف السارد أن زمزم على حق حين انصرف إلى كوكبه وهوساته وشغله المتناثر ورفض العودة.. فيقول السارد: (خذ مني تسوية مجانية يا زمزم.. اشبع من تراب الأرض التي تطلع روحك فيها.. إن الأكراس لا تحمي من شرطة



فبين كتابة الشعر وإطلاق الكلمة مسافة  
تقدر بضمارة العمر. هذا الذي استغفر  
جموع المتتبعين فكان اللقاء معها وكان  
السؤال:

♦ لماذا تكتبين؟

- أكتب لأن الأرض ضيقة وأحلامي  
واسعة جنونية، ولأنه محكوم علينا كمغرب  
بالاعتقال داخل محراب الكلمة، وحرب  
الكلمة هو كل ما نملك. ولذا منعنا  
السلطان حسرية الكلام و سكيناً باهي  
الحريات ولك أن تصرخ، أن ترفض بكل  
الإنجاسات! أن تمسي، أن تزار، لك أن  
تصول وتجول داخل هذه الرقعة المحددة  
لك، انزل واصعد، عانق كل المنعرجات،  
تريض بهم ضد كل المفترقات الفكرية لكن  
أدر رأسك في النهاية باتجاه المصحح  
والوحي مستعد أنك تقوم بكل هذا المهرجان  
داخل دائرة حنوها لك بالطلشور  
الأحمر، إنهم يمسكون برأس الخيط بمد  
أن أحكموا ربط المقدد حول جسدك  
وفكرك حتى لا تذهب إلى أقاصي القضية  
أو المرام الذي سطره حلمك. فأننا أكتب  
لأمتطي سهوة الريح وأهلت من خطهم،  
ومن شيدهم. أكتب لأتوصل إلى طاقية  
إخفاء وأعبر إلى الضفة الأخرى حيث  
(هوليود) الفكر والإبداع والحلم وحسرية  
السباحة في بحر الكلام الجميل.

♦ ألا يزعجك ذلك تكتبين عن الساكن؟  
وأنت القائلة: أكتب عن أسباد لا تعود ولا  
تذهب، من زمن لا يروح ولا يأتي، من  
كوامن لا تموت ولا تحيا.

- حين تستيقظ ذات صباح مدججاً  
بالعلم والشوق والتوق وتشعر أن أشياءك  
الفالية، الجميلة رابضة بين حنايا الروح  
كسيف حاد بنام في غمده وأن كل هذا  
التراث الهائل من الذكرى والوجع مستيد  
بالشعور، يقف في بهو العمر كقطاع الطرق  
لهيئت خيوط شمسه ويسلط على لهاليك  
الأرق، وعلى اللغة وشائج الشجن، نعم هي  
أشياء كالتى تستيقظ بها وتنام عليها فلا  
هي تقادر العمر وتماثل للنسيان ولا هي  
تستقر فيه وتزاول الديومنة، أنت إذن  
تعيش بين الموت والحياة، الجنة والنار ولا  
يسمك وقتها إلا أن تلبس كتابتك معطفاً  
يقيك برد الشتاء وحر الهجير، وأن تحتفي  
بظلمك، والنظ في نظرك وقتها حقيقة

الشاعرة الجزائرية نادية نواصر لـ «عمان»

أكتب لأمتطي سهوة الريح

حاورها: عبد الرحمن تيرماسين \*



نادية نواصر  
شاعرة جزائرية  
مجيئة تكتب  
بهموم الأنتى  
وأوجاع الوطن،  
تنتمي إلى مدينة  
عنابة حيث  
الخصوبة والماء  
الذي يحاصرها  
جواً ويحرا  
ويتناغم مع غايات  
الفيلين والأرز  
وحداثق المبرققل  
ومساحات الدوالي  
الملونة في  
سيميتية رائعة

التناظر والداقة جعلت نادية تفتي،

أكتب شـمـر / أطلق كلمة / أخـسـر عـمـري

## مِهْوَاتُ الرِّيحِ

لشعره: د. محمد جواد

مِهْوَاتُ الرِّيحِ - د. محمد جواد



مِهْوَاتُ الرِّيحِ - د. محمد جواد

دانت أولى الشجيرات  
في غاب بونة  
ملح البداية  
أصل الحكاية  
شدي بجنغ النخيل  
غداة المخاض العسير  
سيما أقط الصبر من قيمة الصبر  
لا تجزعي  
كئي... وأشربي...  
وأحلمي بالصباح الجميل  
الصباح القريب  
يشف صباحاتهم ويحيي  
على كف سومة أسست  
للريح.....

« مدينة "عذابة" مدينة السهل والبحر  
وغايات "المرابيدي" التي لا نجد مثيلا لها  
إلا في "ماليزيا"، وأشجار البستقال  
والدوالي لا بأسرك حبا، أم هناك فواجع  
تصميم بالبيئة لا يراها إلا الذي اكتوى  
بئار الإبداع؟

- بونة امرأة فائقة، بهمة الطاعة، هياء  
الوطن، حين يدركك البرد وتنهك الغربة  
لا يملك إلا الاحتفاء بأحضانها واتخاذها  
الملاذ والمأوى والمنفى، يقع لك معها ما وقع  
للزليخة وسيدنا يوسف حين ممت به وهم  
بها، وحين ترقق في مخافتها ومباهجها  
تحمل سكنها لاستئصال ما طلع بئرك  
ويئسها من شوك وورد وصبار، ذئبكم  
برفق على مرأى من نضك وعشقك  
الأسطوري لها ولا يملك إلا أن تصالط  
برفق متبادل وأنت تلفظ آخر أنفاس  
المنطق هائما: هذه وردة القلب أغريتها  
بعد رحيلي بجبال "يدوع" الأشم أو رأس  
الحمرأ ... أو "أبو مروان الشريف" أو  
"القديس أوغستين" أو بالندبة القديمة، أو  
بساحة الشورة أو بقلب نضال الشهيد  
"بوضياف" الذي جامعا مبتعما سمعنا  
بالموت، ليصوت في أحضان سويسرا  
العناية يهدو كي تولد من كل هذه الروائع  
جدلية الحب والموت والوجع وتسكن قلب  
الشاعرة الزجاجي وتأتي القصائد مرة  
أخرى مدانها، مدانها موشاة بالحب  
والحزن والقلق والخوف والشوق والتوق  
والأرق لتعاقب المسافات وتغطي مسافات  
الريح ويصيح للأشئ أشياءها الأخرى.

الأشياء، صورها، وتكتب عنها وقتها لتجعل  
من كل هذه الكوامن ظواهر من الوجود ومن  
السكن عالما حيا ومن الخواء حياة صاخبة  
بالذهاب المستع نحو الإبداع الفسيف  
فتصيح روح اللبض وتدخل مرة أخرى في  
وجع المخاض وتلد القصائد لتباها لتكون  
بردا وسلاما في الزمن القطبي.

« أثار عليك، تتعدد قراءتها، الأولى  
موجهة له والثانية موجهة لها، والثالثة  
للوطن فما السبب في هذا التثنية؟ هي  
اللغة أم الأثنى حينما تكتب لتسمع،  
وتدخل القارئ في دوامة سلطة المبدع؟

- داخل قلب الأثنى المبدعة مملكة  
صاخبة أقيمت على أسس اللغة والوطن  
والرجل، تربط بين هذه العناصر الثلاثة  
رابطة قوية مقدسة هي الحب الأسمى  
الذي يتوج على قدر ارتفاع درجة حرارته  
بنار الشيرة، المرأة بقدر ما هي ذلك  
القطاء الوجداني الحضاري هي عاشقة  
اعتقال، لا تريد أن يدنو من ممتلكاتها أحد  
ولا يشاركها فيها شريك ولأنها أشياها  
الجميلة التي ظلت ترياما وتسلطها  
بطنائها وسخاها ولأنها في قطن القلب  
حتى لا تتلفها رياح الزمن، فكثيرا ما  
نجدنا في قصيدتي "أغار عليك" ماردة:  
يا ظالم عرج عن حرمي، إنه عالها الذي  
مشت من أجله مسافة الألف ميل إلى آخر  
محارب في الدنيا، حاضبة القدمين، عارية  
مسيوغة في المراء الموحش، نهم في  
حقيبتها إلا زاد الصبر المبلل بقطرات  
الدموع ومن هنا تدخل مع هذه الأثنى،  
امرأة الشعب الحارق إلى دوامة سلطة  
المبدع مؤثني بخرائب اللغة وحرائق الأثنى  
وبنابات اللس الطاعن في منفا الضارب  
في الوجود ذاكرا الخيال الفسيحة.

« قصيدة "العنوان" حداثتها أحزان،  
لأن القليلة لا تزال سيدة في أحكامها أم  
أن المدينة هي مبعث الوجود، والرجفة؟ وما  
العلاقة بين القليلة والمدينة؟

- دعني أقول لك إن قلب الشاعرة هش  
لا يحتمل صخر "يدوع" وأسوار المدينة  
الصليبية، لا يطيق عسمن الليل وقطاع  
الطريق، لا يطيق أحكام القليلة الجائرة  
القاسية تلك التي تنفق فضاء الشاعرة  
وتتعمك حتى في حبال ميوتها. وقد تتحول  
المدينة في هذا المضمار إلى قبيلة، جبالها

إن قلب الشاعرة  
هش لا يحتمل صخر  
«يدوع» وأسوار  
المدينة العالقية، لا  
يطيق عسمن الليل  
وقطاع الطريق



♦ أنت هكذا بلا قرار أنتى من الكافور  
والإصعاف، وخريطة محروقة الحبوب، إذا؟  
أأن الوطن تضطرم على استمده حمود  
نواير الثيران؟

- إنني هكذا، ساعة اصطدام الواقع  
بالحقيقة، ساعة اصطدام الحلم بالوجع  
لحظة الكاشفة حين يمتزج الخوف  
بالتماثلية، لحظة تضارب الموت والحياة،  
الحب واللاحب الاقتدار والمجزع، المكان  
الفجيع وساعة يحرجنني السؤال من  
محيط الروح إلى خليجها. لماذا في مقدور  
البشر أن يفسوا على فاعرة الطريق ورده  
ولكنهم ببساطة سرائرهم وفتح خياراتهم  
يفرغون الصبار لتكتوي به أقدام القادمين  
إلى منم النهارات ووجع المباحج الروحية؟

لماذا يسكنهم الجشع والبخل فيحملون  
المساوئ ليلال ويحطون مصابيح المدن  
التورانية؟ المصابيح التي تمد البشرية بنور  
الخبر والمحبة والسلام، إنني هكذا  
استغرب أمر المدن التي تريد ولا تريد،  
تدري ولا تدري، تقهر وتعتمد عدم الفهم،  
إنني هكذا حين يصبح بين الموت والحياة،  
الجوع والفتح لسة خنان فقط كلمة حب  
من قلب ينضج حجانا ولكن ما أبطل القلب  
البشري؟!!

واصغ صمي إلى هذا الأنين، "صريت لك  
مواجهي كي تمسكتني من أنين روحي لكن  
حسنت في الورم طويلا فدغقت بقلعة  
حديد صدكه، أضفيت قليلا من ملح  
جفائك، وبهارات جعودك وخلفتي ضئيلة  
صدرك النحاسي". نادية-

♦ سؤال الحب في القصاصد قائم على  
الضدية وعلى الرطب، وحبيهم قائم على  
الطمانينة، هو الوصي، وثورة المنطلق،  
ورجة العقل؟ أم هو بعد المسافات؟

- إنه الوصي بمقدار الوجع حين يتحتم  
عليك الوقوع في حب شخص واحد عدة  
مرات والسقوط في ملكوت عشقه آلاف  
المرات، ثم أن تكتب ملايين القصاصد  
الحافظة له وحده وأن تمضي في محراب  
حبه منطلقا طول المسافات حتى لو كلفك  
ذلك ثم العمر وحياة الفجر، ومن هنا يولد  
الوعي بعجم الوطلة ويتبادل المنطق بقدر  
الرجة، رجة العقل الذي غافل حيالها  
سلطان القلب والحكمة متسربا إلى مواطن

بمدهم، وأؤمن أن من لا يمتدرك بالكاتب  
سبقة في المسيرة الإبداعية ويعمد بعد  
ذلك إلى حرق المراحل فهو ليس بمبدع  
أصيل، ولكني أقصد الدلالة على الكتابة،  
أقصد من قتلهم الخواء فلم يدركوا أن  
المساحة للفحول وأنها تسع الجميع وأن  
الكتابة التزام مع الذات التنظيمية الصافية  
وإيمان بالقضية الإبداعية، محبة وخير  
وسلام والكاتب الأصيل أخلاق وموقف.  
ينتهي خذلان المدينة حين يتوقف هؤلاء  
من جهنمية التخطيط في حين يقف  
الكاتب الأصيل خارج أسوار المدينة لأنه  
يحمل رسالة نهيلة تفرحه لذة الاحتراف  
ومعة المخاض ودهشة الميلاد، ووقتها تقوى  
"الكاهنة" على برابرة الحرف و"ماغول"  
البلدة. ينتهي خذلان المدينة حين يدرك  
هؤلاء أنها لو دامت لدامت لفهمهم وأن  
أرض الله واسمة وساحة الإبداع واسمة  
يجب قلب المبدع وأحلامه الجنونية.

ينتهي خذلان المدينة حين يدرك هؤلاء  
أن الماء للجميع والأكسجين للجميع  
والشمس للجميع، حين تفتح أبواب مدائن  
الإبداع وينطلق منها صوت عال: ادخلوا  
أيها المبدعون من أي باب شئتم فالمدينة  
مسكنكم والأرض أرضكم والأهل أهلكم  
والبلد بلدكم والوطن العربي وطنكم، بدل  
الرج بالكاتب في أقاصي الغربة القصية  
القاتلة، أجمل منها المنفى!!

♦ غابة التاريخ: علمية وأسطورة الثور،  
البونوي، وسيدني بومروان، القديس  
أوغستين والشهيد بوضيافه وقواض  
الشهداء؟ أتهمت هذه عناصر استغزائية  
أسطورية تأسر الضاهر وتأسره هيت لك أن  
أفعل؟

- من أسطورة الثور، البونوي وسيدني  
بومروان والقديس أوغستين والشهيد  
بوضياف تأتي بونة الأنثى الأخرى التي  
تصعد بك إلى سدة منتهى الإبداع فيولد  
الشعراء أسرابا كما رحل الشهداء قواضلا  
قواضلا يناشون وشائج التشديد ويرميون  
خسائر الذائرة ويميدون للغة المعنى  
ويصبح النبض مددا، ممدداً ويقيني الكل  
على صفوات الموج مع حركة بلد والجزر  
بعمية النور المأسور بينيتها:

- أجيء المدينة يا صعد القلب  
متشعبة باقتحام الصدى والندى  
دقيقة من غيوم المساء  
أجيء مع شهب الوالت وحدي  
أزواج بعد المسافة  
لهذا المساء المياض  
لهذا المساء المرواغ  
لهذا المساء المراهن  
بالبحر بالزرقعة المختفاه



ويالبحر والخبز والحب وأنا والهو  
على مهرة الروح يتضح الفهم أسطورة  
من تجلي المكان وحين تباغتك الأسطورة  
وتراوغت لا يسلم إلا أن تراهن بهذا  
الحب الذي يسلمك دفاضا منهلجا من  
خلجات اللحظة الحلم، اللحظة للبدعة.

♦ متى ينهي خذلان المدينة لك؟

- ينهي خذلان المدينة حين يتحى عن  
الدرب قطاع الطرق المخرموسون ببولة  
الحرف الذين يسمون لتغطية الشمس  
بالغريال، حين تسقط سيوف المظلمان  
والذين نصبوا أنفسهم أربابا لعالم الحرف  
والإبداع. وأنا لا أعني الذين سبقونا في  
التجربة ولا أعني الذين كانوا لنا المدرسة  
ولا أعني الأسلاف المظلماء. هنا أؤمن  
أنني أنهي لأجداد أحرقوا بنار الحرف  
قجلي لتكون لي هذه النار بردا وسلاما



نادية نواير

الدخلة والجنون كيما تتعدد العلاقة بين المسافة والزمن داخل مدارات الروح وأقطاب الوجودان.

♦ ما سر الماء في شعر شعراء صنية: عبد الحميد شكيل، سمير رايس، وأنت منهم؟ أهو التصرب إلى جدول الحياة. أم الخوف من القبح أم شيء ثالث زيقني لا يمكنني القبض عليه؟

- دعني اختصر القول لأقول كل القول في هذه المائدة: لأجلك أكل ... وأشرب... لأحيا. وأنمو... وأحبك! ولعل هذه المائدة كافية لكشف سر الماء لدى شعراء "عصابة" ولدى نادية على المصموس.

♦ كيف تمتلطين سهوة الريح، وأنت لا تريتها؟ ولا يمكنك القبض عليه؟

- من الدهر الحزين الذي عشت فيه منفاي لمدة خمسة عشر عاما وهو انقطاعي عن عالم الكتابة نهائيا بعد طبع ديواني الأول "راهبة في ديرها الحزين" والذي بعد هذه الفترة التي كتبت فيها شبه مهتة لأتني لا أستطيع أن أحيا دون القصيدة جميلة أصورا وفرتحت باتجاه الواقع الإبداعي حافية القدمين أبحت عن الذات الأتني الأصل، نادية الشاعرة. مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى آدمي قدمي الشوك ونظر جمدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها وكتبت بلهفة الجنون وبفرارة وكانت هذه الرحلة هي ميلاد ديواني الثاني "أسرار المسافات". ولم يشيع المشي والاكتشاف ذاكرتي المبدعة بل مرضني الجنون والتحقني إلى عوالم فكرية شابسة فامتطيت سهوة الريح لأسبق الزمن وأكفر عن الخمسة عشر عاما من الصمت والتي كتبت فيها بين سيف الحصار وجلاء القصيدة، وعلى متن الريح رأيت ما لم يره الآخرون وأحسست بما لم يحس به الآخرون. نضج الوجد وتبلورت اللغة واتضحت الرؤى والمخيل واكتسبت قوة الريح وجاذبيتها في تحريك الأشياء الساكنة. أوليمنت الريح هي محرك أخصان الأشجار فنحدث تلك الموسيقى التي تعبر عن استجابة الأوراق لهذه الحركة ثم تشبه هذه الأوراق راهمة هنا وهناك تتألف لحظة الإفلات من

## مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى آدمي قدمي الشوك ونخر جسدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها

مبكرة إلى جوار ريبا وأنا في العام الرابع من طفولتي، مثل الأحبة الطيبين الذين كانوا حولي ولم أرهم، طو عادي بي الزمن إلى الخلف لأتبع مسارا آخر وللمت ما ضاع مني وعدت وأنا أرديت معطفا دافئا للزمن، مثل كل ما هو غال وثمين ضيمناه غلطة على قارعة الطريق ونحن في رحلة تيه ولما عدنا لاسترجاعه وجدناه قد مل الانتظار فحل وغير المنعرج، شيئا انتظرنا في محطات العمر طويلا، لكننا أخطانا الدرب وأصيناه بمهامنا ومضينا نكابد وجع الفسرية وبرد المنفى ونزيف الروح والقلب، نعم زمن الأشياء التي لا تروح ولا تاتي، لا تموت ولا تحيا وإنما هي ذلك الإحساس المرير بالمصرة والتدمد المقرون بـ "كو" وجبها يعلو الغناء بمرارة:

وَأَرْكُضْ خَلْفَ اللَّامِنتِ

أركض خلفي

أحدد ظلي

وأخمدني

أهلت مني!

والقاضي!

التأشيرة مرة أخرى في سر المني!

أدخل تفاصيل اللحظة

وأقيم الحد الفاصل بين المسافة

والزمن!!

وجبها يعلو البكاء بمرارة على سهوة هذا المقطع:

أرقد إلى داخلي

أكتب

عن أشياء لا تعود ولا تذهب،

هن زمن لا يروح ولا ياتي،

عن كيوان لا تموت ولا تحيا

تحيي القصيدة

الرجل،

الوطن،

الأم،

الماوي، المنفى،

أكتب

كيما تقتحر الأشياء من ظلمة الزلزال،

♦ بين المسافة والجمال، من يقود إلى

القيء. أوليمنت الريح هي العامل الملحق للنباتات؟ أوليمنت الريح هي التي تمنح صفار الأشياء الرممية على الأرض قرصة التحليق عاليا والشعور بالمظلة ولو للحظة في الفضاء لا حدود ولا حواجز ولا جمارك الكل له حق الاختراق وحرية العبور. أوليمنت الريح هي التي تلمب بمياه البحر فيرقص رقصة للند والجوز ومع لند القصيدة جميلة أصورا وفرتحت باتجاه الواقع الإبداعي حافية القدمين أبحت عن الذات الأتني الأصل، نادية الشاعرة. مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى آدمي قدمي الشوك ونظر جمدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها وكتبت بلهفة الجنون وبفرارة وكانت هذه الرحلة هي ميلاد ديواني الثاني "أسرار المسافات". ولم يشيع المشي والاكتشاف ذاكرتي المبدعة بل مرضني الجنون والتحقني إلى عوالم فكرية شابسة فامتطيت سهوة الريح لأسبق الزمن وأكفر عن الخمسة عشر عاما من الصمت والتي كتبت فيها بين سيف الحصار وجلاء القصيدة، وعلى متن الريح رأيت ما لم يره الآخرون وأحسست بما لم يحس به الآخرون. نضج الوجد وتبلورت اللغة واتضحت الرؤى والمخيل واكتسبت قوة الريح وجاذبيتها في تحريك الأشياء الساكنة. أوليمنت الريح هي محرك أخصان الأشجار فنحدث تلك الموسيقى التي تعبر عن استجابة الأوراق لهذه الحركة ثم تشبه هذه الأوراق راهمة هنا وهناك تتألف لحظة الإفلات من

♦ تطارد بين الزمن وهو يهسر منك، وتهسينه حرائق نبيذك وهو لا يمتنع تأشيرة الخروج من صقيع المتاهة؟ هاي زمن هذا؟

- هو ذلك الزمن الجميل الذي لم نعرف فيه متعة القبض على أشياءنا الجميلة، ضيعناها سهوا ولم نشعر بقيمتها حتى أدركنا أننا فقدناها مثل أمي التي رحلت



## الحلم؟

- حلم هو ذلك الكائن النوراني الحي الذي نحسبه نطفة في رحم الروح والذاكرة، قد لا تكتمل تشكيلته إذا أرقنا لهشي فبلغه في وسط الطريق وقد نستقي من صبر المماناة ونسعى ليتبلور ويتصرع في ظل الإرادة الفولانية وتلد بهد مخاض عسير مثملا ولدت مريم سيدنا عيسى عليه السلام، وقد تحاصرنا القبيلة فترة الحمل تهيب عن خلوة تلده فيها وتشد وفتها بجذع النخلة قصد تحمل أوجاع الوضع فتساقط رطبا، ناكل ونشرب ونعزي الذات الحزينة، لا تحزني!

وعلى قول "أحلام مستغانمي" نفس الذين حاربوني عداوا وصفقوا لي، ساعها تتجلى القيمة وتهدأ الحرب ويسطر الذين أعملوا لأنفسهم حق إغلاق دوائر الحلم وسنوا قوانين الساحة الإبداعية وأنت الذي صرخت حتى يبع صولتك... وكذكت بلافتاتك وشعاراتك في رحلة العراء الموحش، تعود لفتح لك السلطان الباب ويعني إرجلا لا لأن كل مسططاته سقطت بفعل ترجمته وأنت الكائن الفهم بالحب والخير والسلام لا يسعك إلا أن تهتف وسط قهقهك اليوم أتممت رسالة الإبداع لأن قلبي كسان ذلك النوع الإسترأجي للحب.

❖ لو يطلقون الرصاص على الشاعرة؟ يموت الصهيل وتجمد الأضاني، ويكون الطلوع.



- إنك تفتح جراحاتي على مصراعها تتجملي أصرخ بهرارة الأنثى متى تنتهي سياسة تكريم الأموات بالأوسمة والدروع ويوم كانوا أحياء كانوا في جوع إلى حية تمر! متى تنتهي سياسة وضع باقات الورود على أضراسه الضمائم ويوم كانوا أحياء كان الكثير يسمى ليضع لهم السم في المصمل! متى تنتهي سياسة التفاف والمراوغة في عالم بري وظاهر كسالم الكتابة! ذلك العالم الذي نستمرل فيه في المدح والثناء والتعظيم إثر كلمات التابئين التي نودع بها عظمائنا مسامة رحلهم ويوم كانوا أحياء كنا ناملهم بهمامة على قول الشاعر:

يقولون لي أهلا وسهلا ومرحبا ولو ظفروا بي خاليا فتوني.

لماذا حاربناهم في الحيلة وغلغلناهم بمدما أطلقنا عليهم الرصاص!؟ الأنهم

الآن رحلوا ولم يمودوا يشكلون خطرا على مكاسبنا؟ الأنهم الآن جثة هامدة غير قصادرة على التخليق والطهران وأن طموحاتهم اليوم لم تمد تهدد طموحاتنا؟ لماذا تهشمهم، نقصيمهم ويوم ينتحرون نمضي في جنازتهم متلبسين ببرامتنا؟ دعني هنا أعود إلى الفناء المر واليكائيمة المتأعة لأقول:

هذهي بلاد يا اناي

تكرم أمواتها

بالدرج والوسام

وهي التي اختارت

للكاتب الختام

تزعج بالأحياء في النسيان

كي يخرس التشديد

ويحترق شاعرها

ويطلع الرماد

بيفونه أن ينتهي بالسكته القلبية

بيفونه أن ينتهي بسكته الإبداع

ويكتبون... في حفلة التأبين

يا سادتي... مسالة شخصية

ويكتبون... في السيرة الذاتية

تيمم كاتينا حب الوطن

ومات من أجل البلاد..

❖ تصيدن لتمكن خلوته فلمماذا لا تعيدن عمارته؟ أهو الهروب من الآخر؟

- هي الخلوة تهدأ العاصفة وتتجلي الرؤية في الأشعة الفابرة، يتوقف الفيار الظلالة، غبار الركن خلف اللا منتهى تينزل الأرض أو يتجمع في مكان ما يمتد النور، يتنحى البهرج من على وجه الدنيا ويسكن الصخب سكوتا مبيها، أنت وحدك الآن، سيد الموقف في ملكوت عظيم، رهيب، تفكر بهدوء، تتسمعن، تنزل إلى إسفلت الرؤية، تتأمل مدى صوتك، صوت العالم والبنينا، تصعد وتهبط، تصول وتجول، تشرق وتغرب كما يحلو لفكرتك الغمصاب بين جداول خلوته، تضيق وتصحب، تهبط قصد الفرز، فرز المصحيح لفصله عن الخطأ... تفكك ثم تعيد تركيب رؤاك، تؤخر وتقدم، ترقم وتعدل، تؤخر أرحلة ما، وتؤمس للأتي، تراجع ما سبق، تتفقد ما ضاع منك، تراجع ما هلت من المخيلة وما ظل قابعا بها، تعد العدة ضد الخوف، الخوف من المجهول. ولأنك أعزل والطريق طويل، وأنت لا سياسة لديك في الحديث ولا خبرة في الرضاء، تسطر في أغوارك بإيمان وعقلنة وحكمة دون أي تأثير بعيدا عن "الانكيت" والمجاملة، تماما كما كان يفعل عظيمنا الرسول (ص) وهو يفكر في أمر ربه وأمر رعيته وأمر رسالته العظمى وأمر هذا الملكوت الرياني العظيم.

❖ مستي يورق الحب في البلاد التي أودعت شعبها للشroud؟

- يورق الحب في البلاد التي أودعت شعبها للشroud يوم نغني مما هذا المقطع:

داغار عليك

وفو طاووعتي حبال الوريد

لأوصدت قلبي

واقفلت بيضي عليك..!

يورق الحب يوم تغار على هذا الحب نفسه وتواجه في هذا التصريح:

دلأنتي يا وطني أفا

من كل ما تقوله عيناك

لماال انشاء... لأن قلبي يرفض

سياسة التلاعب في الحب

ويبيض سياسة التعهد

في الحب...

ويبيض الرياء...



يا سيدي فليصعد الدخان!  
وتستقطب النيران!  
وتستقطب النيران!.

وقتها يسمع السلطان هتافاتي، فيقف  
لإجلال لي ويفرش ذراعه كي لمبر الغربية  
للمسحوب، لأنها الأنتى الأم، الوطن، الرمز  
المقدس، القلب الذي ما عرف غير الحب،  
لكنه يظل وفيها لمناف، ذلك المنفى الجميل  
الذي يبرفها بقيمة الشمس وما ينجم عن  
أيام الوجود وساعات المخاض في الخلاه  
الموحش الطاعن في عريه ولأن هذا المنفى  
صنع (الجليلة) وسيظل وشما منقوشا على  
الذاكرة وفي اللغة وفي هضون الروح  
والقلب وكذلك الزمن، وعلى الجنبات  
الظلمية، على ساعد اللعظات المنسمة  
بالخوف والشوق والوجد والإلتضار، ومع  
كل هذه النقوش القرصونية يلمو في قلب  
الغريبة حب بصم الدنيا هو حب الوطن  
فتمشي في محرابه وهي تدندن له:

«بلادي أحبك  
من قال أن هواك محال  
أنت كل الذي قد يقال  
عن الحب أو لا يقال  
أحبك يا مكة الحب!»

يا قبله العشق  
يا كعية العاشقين!.



نعم إنه الوطن الذي تهديه الصغيرة  
وردة فيهدبها مئاته ومنى!

« هذه الكلمات هي لبض قصائدي، فما  
تقولين منها للذي يريد أن يلامسها  
ويتحسس حدها ونعومتها، الريح، الحلم،  
الماء، الزمن، الروح، اللغة، الحنى؟

– أقول له أيها القارئ الجميل لك  
وحبك تبض قصائدي المفعمة بالوجد  
والصهيل والغربة والعشق، ولك وحبك  
تذوق الروح الجليلة بمسبب اللغة، أنت  
قصيدتي الأزلية وقصيدتك أنا فاحضن  
قصائدي القادمة من زمن البرد والصقيع  
والمناهاة، وكل لها معطفا يقبها قسوة  
الشتاءات، كن مطرا منزلا على بؤر الذات  
كي يطلع بستان الفرح تقيم فيه سوا (أنا)  
وأنت) أعراس العمر وميلاء الشوق فتوغل



عليه وأنهم لم يصدقوا ما عاهدوا التاريخ  
عليه وأنهم لم يصدقوا ما عاهدوا الشهداء  
عليه ولم يصدقوا ما عاهدوا الحب عليه  
ولأنه بينهم وبين هؤلاء ضريبة الدم وبيننا  
وبينهم جريمة الإخلاف في الوعد وخيانة  
الوصية.

« أنت طفلة الريح وأنت الفتيلة وأنت  
الجليلة وأنت وطن الوطن، همتي ينتهي  
المنفى وينتهي الحصار؟ وينمو مع الطفل  
حب يسمى حب الوطن؟

– عبر الريح أغاظهم أنا الطفلة، الطفلة  
الشاعرة، طفلة الريح، أغاظهم قصيد  
المبور إلى الضفة الأخرى من الحلم بمد  
أن أعدوا لحلمي ما استمتعوا من خلط  
القتل وحين أمأ هذه المنطقة الميتة أبقى  
للسلطان:

ديا سيدي السلطان  
يا أيها الذي  
حسنت لك الجياه والظهور  
أنا هنا  
من داخل الحصار  
أشعلها الأحباب والنيران  
فليصعد الدخان!  
فليصعد الدخان!

لأن قلبي قبله للعشق والوفاء

حين تدرك كل مياسات الحب وقافاته  
وتتمسك بأصوله وثوابته وتوقف التلاعب  
بهذا التراث العاطفي الهائل، يورق الحب  
في البلاد... حين نعب على طريقة عشق  
ابن شداد، وقيس ابن ملح وروميو ويود  
للحب زمن مسجون ليلى وينتهي الشرود  
والشه وسقط كل الصدور النحاسية  
وتقف الوجوه أمام بعضها من غير أصباغ  
ولا ملاء تتصنع كتاب العشق المبين، وتقف  
الأرواح في لحظات عري وصديق شفافة،  
ترفرف فوقها ملائكة الطهر وتتوغل  
البشر في مسامات العقل الحجري  
وتكفكف جرح القلوب بأرغفة حب ساخنة.  
يومها يورق الحب، يومها يورق الحب...

« ما هذه الغسبية التي تلفك وأنت  
كقصر القمر، وأنت قيمة والسما مطر؟

– خبيتي بحجم هموم المثقف وبحجم  
هموم القضية الإبداعية، بحجم التمسك  
العربية، بحجم الوجد وجع المعلم، حلم  
المودة، حلم المصمود إلى سيرة المنتهى  
وحرب الذين خطفوا لكسوف القمر  
المستدير ليصطدم بالقيمة التي تصحب  
نوره المساطع، بحجم التزيف الذي يحدث  
في تلافي الروح كلما حبسوا المطر في  
أقاصي سماء دنياك وطموحاتك، خبيتي  
تلخص في هذا الكلام:

أدأ أمد لك يدي  
في سكون الذات الرهيبة  
في عراء الروح الموحش  
كي تمتقني من أذن روحي  
تغيب اليبان  
وأصبح وحدي  
في دوائر الفراغ.

« تدرك قيمة الخبز عندما يمر وقت  
الصلاة، والذين أذنوا في حق الوطن  
والشهداء والتاريخ! متى يعرفون قيمة  
لبسهم الذي لا يريد أن يصير ذكرى  
وأغلاا؟

– يدركون ذلك يوم تغلق جنة النض  
أبوابها ويغلق باب التوبة جبال المرتدين عن  
دين الحب الصادق، ويصد ذلك يوم  
يدركون أنهم لم يصدقوا ما عاهدوا الله

## الآلاف المسافات

أمرأة المسافات هي: تلك التي مكثت في دهرها خمسة عشر عاماً تناقش ذاتها وتجاوز وجهها وتتأمل القضية من شتى جوانبها وحين تمخضت الفكرة وتاجعت بين حناياها ناز الأنتى الشاعرة بلغت قمة التجلي وخرجت في رحلة عري ممتدة مع مسافات الوجع، وحين أوتي لها ما يكسر حواجز جسمها هذه المسافات استطعت صهوات الريح لتبلغ قمة المكاشفة ويصبح لها أنامها وأنامها الآخر، أشياؤها المهمة، أشياء الأنتى والأنتى الأخرى، ومن هنا أحست أنها على اقتدار كاف للجهر بالقضية الفكرية والإبداعية وولوج الكون الشرقي من أبوابه الشاسعة. كيف لا وهي الأنتى الغربية، المعجبة الصعل المتع، الهشة الصلبة، الهادئة النائرة، الجشعة، القنوعة، الجوزومة، الصبورة، المتواضعة في غير ضعف، الخجولة من شهر ارتياك، المجتونة العاطلة، الوضعية للأزمة الجميلة وأمكنة الذكرى، للأحبية والأصدقاء الطيبين، المنحدرة من جبل التعب وسلالة المعاناة ومن زمن البرد والصقيع والمتاهات، اكتسبت قلباً فيه من المحبة والخير ما يكفي العالم مخملاً لأنوثتها، قريبة من قلب الرجل مؤمنة بما قال سبحانه تعالى "جعلنا بينكم مودة ورحمة".

لذا كلما أنهكتها رحلة الوعي والصحو تلجأ إليه هامة، مريت لك جرحي... أيها الآخر كي تمسكتني من أين روحي وتضع يدك على موطن الرجة، رجة الجرح إلى صدره، حيث الدفء والماء والأصشاب الناعمة وحين تنهض الروح من أسفلت جوعها ولا يسمع هذه الأنتى إلا أن تلتني من رقة ونومة:

فلولا هوانا

لما كان قيس

ومجنون ليلى

وعيله

وعنتر

وما كبر العاشقون

لفرط هواهم

في ساحة الحب، الله أكبر!!

♦ كاتب أكاديمي من الجزائر



تتائق مسافات الوعي وحده وبيدك لافتتك، زاد الرحلة المضنية المكتوب عليها بقرق المأساة وحروف الرضخ:

أطلق كلمة

مرشوفة بدم الحق

وبهاء النور

أخضر عمري

وأبقى وحدي في منفى الحاكم وحدي

أمو

في زلزلة ظلمه

أتمخض، تولد آلاف الطلقات

الآلاف الصرخات

إلى عوالم (الروح) كيما تتوحد أو تتبدد أو تتجدد مع سلطانها وجاذبيتها وجبروتها... كيما تبتقي منها أنت زماناً آخر ليلاد آخر وأنت حينها (ماء) هذه الروح المنزل من مزق القلب لتطير بك (ريح) الوعي والصحو إلى قارات (الحلم) الجميلة فيستقيم الجرح وتنهض أنتى الماء من وطنها الكبير.

♦ للحلم رؤى ورواك مكيلة بالهات 1

- أحياناً يدفعون بك إلى الركض ويهيشون لك أسبابه حتى لا يتسنى لك التريث والاستراحة وأنت صاحب الرؤى والأحلام الجميلة، هم وضوئك في هذا الظرف عن قصد حتى تنرق في لهاتك وركضك ولا ترى ما مطرته بوضوح وحتى لا تفكر في راحة وشفاوية وحتى لا تتعمق في حفرات هذا الحلم ولا تستطيع التأسيس له، ولأنهم حكموا عليك بالركض وسط طريق شائك، طويل يصعد على جانبيه الفخار وهذا الفخار هو الظلالة الحاجبة لبنت القصيد، يدور لك ذلك قصد تاخيرك عن الركب ولأنك تكشف ردائهم وتساهم في سقوطهم، ولكنهم أو ملجوا على أنفسهم من باب الفطنة فقط هذا المسؤال: من يستطيع أن يغطي الشمس بالفريل؟ لو فوراً على أنفسهم رسم نقاط سوداء مستقطط ملصقاتهم وتاريخهم وإشل أو تسقط برسائهم في أسفل الدركات.



♦ أنت امرأة من صعب نبضك مسحب، وتوذك غريب وشوذك غريب وجومك غريب، فمن هذه المرأة، امرأة المسافات؟

- في هذا الوطن العربي الكبير عليك أن تدعي أنك لا تقه شيئاً لأننا نعاب على قدر درجة السهم والذين يهيشون بسلام وأمان هم الذين يهشون على الدرب كقطيع من الخرفان، أما إذا رفضت لافتات الاحتجاج هي وجوههم فإنك تدفع ضريبة ذلك، فسرنا إذن أن تولد في وطن ترفض فيه ولا تصل، نجوع ونمرى ولا يرانا أحد، نصرخ لا يسمع صندنا غير الوهاد والوديان والجبال الشاوية، أن تحرق بنار الوعي والصخر ومن رمادك يطلع شجر الوجد والمعاناة وكانهم يقولون لك كل حيزاً واسكت وإلا ستفرض دمك الأغصاني وتفرق ذاكرتك الأزمة الكسبية، ولا يسمعك إلا أن

# قناع الأبروتيك!\*

عسري خميس \*

شك

"الجنس" الموضوع الأكثر استحواذاً على ذهن البشري عبر التاريخ. سواء اعترف الناس بذلك أم لم يعترفوا. وذلك منذ أن اكتشف الإنسان الأول تلك العلاقة الجسدية البدنية الفاضنة بنصفه الآخر، واستشعر سلطوتها وإحاحها وضرورتها أيضاً، فالتفعل به الفلاسفة والمفكرين، رجال الأديان، والقادة والحكام، والكتّاب والفنّانون، ورجال المال والتجارة، والصالحون والفاسدون. بعضهم وضعه في أعلى مراتب النشاط الإنساني وأسماها، وبحث في معانيه ومضامينه ودوافعه العميقة التي تتجاوز الجسد إلى الروح. وبعضهم اعتبره ضرورة جسدية كالأكل والشرب والتغوط. وبعضهم وجد فيه فرصة استثمارية تجلب المنافع والمال! وغير حقب التاريخ المبدل للبشر، فشكّت المرأة. الطرف المقابل في موضوعه الجنس. لغيراً حقيقياً بالنسبة للرجل، وهذا واضح من خلال التباين المذهل في النظرة لها في الفلسفات والأساطير والأديان والمعتقدات والممارسات التي صاها الجنس البشري.

فمن عبادة الأنثى، الألهة، إلى المتاجرة بجسدها وتحويلها إلى سلعة جنسية، تنكشف الحيرة الشاملة التي تلف البشرية ولا تزال حيال "الجنس"، وحيال قطبيه الموثقين، الرجل والمرأة! نقول هذا حتى لا نضل من أهمية هذا الموضوع الذي يشكل الجزء الملحن منه في الأحاديث والدراسات والممارسات المختلفة، الجزء الطافي فقط من جبل الجليد، فيما الجزء المخفي من الإنشغال به أكبر وأعمق وأخطر. لهذا ليس مستغرباً أن توفر الشبكة العنكبوتية التي كسرت كل الحواجز والحدود والمحرمات، مجالاً خصياً لموضوعه الجنس، حيث كان أحفاد النخاسين من مهابيات اللحم البشري هم الأكثر خبثاً ودهاء، والذين كانوا الأسرع في استغلال هذا الإنجاز العلمي العظيم لتحقيق الأرباح الفاحشة من "الإتجار بالأجساد"، في تأكيد على النظرة البدنية للجنس وللمرأة لديهم! فمما لولا هذا الفضاء بأحد ما وصلت له الفرائز البشرية من مستوى، تألف منه حتى أدنى الأحياء الجهرية!

لكن المستغرب أن تظهر بين الكتّاب والمثقفين طائفة تثير الرأاء حقاً وهي لتمسك بالإبداع والجرأة وكسر التابوهات لتتشر في هذا الفضاء الإلكتروني كتابات ليس لها من وصف، إلا أنها تنميس عن العقد والكبت والحرمان الراسخ، تدبج ما تسميه القصائد، أو الاضطرابات أو التظهيريات التي تنضج بالفحولة المخيلة، والرغبات الهوسية، ويطلوأت المخادع التي لا وجود لها إلا في أذهانهم، مزغوفين بمصطلح "الأبروتيكية"، ملتصين تحت لوائه، لعله يمنحهم ويمنح كتاباتهم قيمة أدبية أو فكرية. ولا ندرى إن كان هؤلاء يعلمون، أن كتاباتهم صير هذه المواقع المحببة التي تدعى الثقافة والأدب والإبداع، إنما لتلقي بشكل أو بآخر مع أهداف مواقع النخاسة الإلكترونية النصحجة مع نفسها على الأقل، لأنها لا تدعي هذا ثقافياً ولا فكرياً ولا فلسفياً كما يفعلون!

النظرة للجنس في حقيقتها هي جوهر نظرة الإنسان إلى نفسه التي تنعكس بالضرورة على نظرتها للأخر، رجالاً كان أم امرأة.

فالإنسان الذي يرى نفسه مجرد جسد ينتمي إلى الحلقة الأعلى في المملكة الحيوانية، لا يرى في الآخر إلا جسداً أيضاً، ولا يرى إلا ما يمنحه له هذا الجسد من متعة مدتها إحدى عشرة دقيقة على رأي باولو كويلو. مثل هذا الإنسان يفتقر وجوده وأصمابه وتفكيره وانفعاله، ويختزل الآخر، من أجل هذه العاطفة العابرة، ولعله لا يدري أنه باقتضائه يكتائه الحيواني يكون قد وضع نفسه في آخر قائمة المخلوقات والأحياء التي تمارس الجنس، وأقبحها استمتاعاً به. فاصفر لونه في الغابة يتمتع بقدر من الفحولة يفوق عشرات الرجال، ويستمتع بالجنس أضواء من يستمتع به أي رجل على الأرض، مما يلي أي مبرر لدى هؤلاء الأبروسيين الجدد للزهو بالفحولة المتوهمة عبر كتاباتهم الرقمية!

أما الإنسان الذي يرى أنه مخلوق آخر مختلف عن باقي الكائنات، وأنه يملك مستويات من وجوده أرقى من جسده، فإنه ينظر للأخر أيضاً على أنه كائن إنساني رفيع كامن داخل هذا الجسد ووهقه، لذلك لا يكون الجنس في نظره إلا تعبيراً عن هذا التوق والاندجاب والتواصل مع توأمه الإنساني الداخلي الذي لا يتم في الواقع إلا عبر هذا الجسد، وفي هذه الحالة فقط يكشف الضرر ذكراً أو أنثى. الفرق الهائل بين الجنس الحيواني والجنس الإنساني، وربما هذا ما كان يبحث عنه باولو كويلو في روايته سالفة الذكر "إحدى عشرة دقيقة"!

نفترض، اعتراضاً فقط، أن طبقة الكتّاب والمثقفين والمبدعين، أو الذين يحسبون أن يكونوا كذلك، هم أولى الناس أن يفهموا هذا ويستشعروه ويمشونه ويعبرون عنه، لأنهم مهملون لذلك. أما أن يكرسوا أقلامهم وأصمابه وتفكيرهم من أجل التمييز عن لهاتهم وفحيج خيالاتهم، فذلك هو مصدر الرأاء، حتى لو تمسكوا بالتيقاضي والتفخيز، أو تسرلوا بالأبروسية، ذلك أنهم يتنازلون دون مقابل عن أرقى ما في الإنسان، إنسانيته! فهل هذا هو دور المثقفين والمبدعين، أم أن الإذعاء شيء والواقع شيء آخر!

\* كاتب أدبي

552

هذا التمسجيل الذي يؤشر على الثورة  
الجنسية في عقد الستينيات، تبعته بعد  
ثلاث سنوات، تكملة لرواية "رايت، اهرب"،  
تحت عنوان "عودة رايت" (١٩٧١). لقد  
جسدت هذه الرواية قصة هاري رايت  
انستروم، لكنها مثلت أيضاً نقداً غاضباً  
للإنكار للنحل لقيم الطبقة المتوسطة. تدور  
أحداث الرواية في صيف عام ١٩٦٩، في

لأن أبديك يواجه فيها - مجاعة  
استغنيتهما بشكل عام، وردة المختلة،  
استمارة رجلاً أبيض، على الحركات التي  
هيمنت على تلك السنوات. وقد إنجاز رائع  
إلى درجة أنك في ضوء الحقبة بأن غالب  
معاصريه من الأدباء كانوا يتجنبون الغوص  
في الأبدان السائفة حولك كأم، ويقنعون  
بدلاً من ذلك بوضع حكايات تعتمد على  
المراقبات الخارجية، مثلاً مثل جون بارت  
في "تالته في بيت الحرج"، وفيليب روث في  
"الشوكي". وقد قام روث، معاصر أبديك  
الأقرب (ومناضيه الأكثر)، بتناول تأثير  
حرب فيتنام والثقافة المضادة في  
السيناريات على الطبقة المتوسطة الأمريكية.  
ولكن ذلك لم يتم قبل روايته "رصوة"  
أمريك. لي، صدرت في عام ١٩٩٧.

[illegible]

ذلك الوقت؛ جبهه، دي، مسالينير وجون شيفر، مارسا ثاتير. خاصا على اسلوب نظره اوه بي، وفي القصة التي غالبا ما تظهر في الخبائرات الأدبية، يتقدم إهداء مسالينرا إلى هولدين كوشوليد (أحد شخصيات مسالينير الدوائية)، بينما تقدم مقطوعات مكررة حول الحياة المادية مثل "هنية من المدينة" والتلغ في قسرية غريتينيل "إثارة حكايات شيفر الرائعة حول التغيرات الزوجية وراحه الطبقة المتوسطة، وفي الوقت نفسه، كان أبداك، يعكس شخصيته الكتابية الخاصة به، وحتى في وقت مبكر، يتحدث عن الإلهام لأحد اميس لدى باخسريه، ولكن بالأحرى لدى الحداثيين الأوروبيين الذين يسيقو مباشرة؛ بصورة رئيسية جيمس جويس، مارسيل بورست، هنري غرين وفلاديمير نابوكوف، بشكل مسدد. إن أسلوب أبداك الشعرى الغنائية الباروكي، بالإضافة إلى عمله للتصميم الشكلائي المرنج، يمكن ربطه بإستاذة الحداثة أوثوك، وجميعهم يمكن التأكيد على أمثالهم بشكل أو بآخر هي الأعمال المكررة لأبداك.





وراه عائلة من أربعة أطفال - ولدين وابنتين - تتراوح أعمارهم بين التسامسة عشرة والرابعة عشرة، همته القصيرة الكلاسيكية 'الاتصال' (١٩٧٤) تعيد رواية هذه الحادثة بشكل مؤثر. وبعد أن أصبح وحيداً، ويعيش في بوسطن بشكل مستقل، واصل أيدايك استكشاف طبيعة العلاقات غير الشرعية في روايتين هما 'شهر من أيام الأحقاد' (١٩٧٥) و'تزوجني'، رواية 'مستلمة' (١٩٧٦)، في الرواية الأولى، يعيد أيدايك سرد 'الحرف القرمزي' لهوثون من وجهة نظر مختلفة لوزير خيبت ولكن اسمه توم مارشفيك، وهو التفسير المصغر في الرواية الجديدة للنفس للأدب ديميسيدل في رواية هوثون. أما رواية 'تزوجني' فهي عمل مرافق لرواية 'أزواج' ويبدو أنه تم انتزاعها من المخطوطة الأولى لتلك الرواية.

في عام ١٩٧٧، تزوج أيدايك من ملرثا راغنر بيرنهارد، وبعد ذلك بفترة نشر ريمما ما تعتبر الرواية الأكثر ابتعاداً عن أسلوبه المهدود، وهي رواية 'الانقلاب' (١٩٧٨)، وهي حكاية نابوكوفية تدور أحداثها في بلاد مستحيلة في أفريقيا، في كتابته لهذه الرواية، أثار أيدايك جولته عام ١٩٧٣ إلى غانا، نيجيريا، لاندانيا، كينيا واليوبيا، وهي جولة قام بها بوصفه محاضراً ضمن افتتاح، بنشر الرواية الثالثة والأفضل ضمن سلسلة روايات راييت وهي 'راييت الغني' (١٩٨٠). وقد فازت هذه الرواية بثلاث جوائز مميزة هي جائزة الكتاب الوطني، وجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطني، والجائزة البوليتزر. تدور أحداث الرواية في خريف أربعة أيلول عام ١٩٧٩ وستقوم المختير الفضائي الأمريكي سكايلاب، ويكون راييت ملكاً سيئاً وسميماً إحدى وكالات ترويتا. تجهي الشاغل مثله في ابنه نيلسون، الذي مثل أبيه، يعمل امرأة تعمل منه خارج إطار الزواج. اتبع أيدايك هذه الرواية، بسرعة، بروايتين أخريين من الدرجة الأولى هما 'معارحات المستلمة' (١٩٨٤)، التي تتطرق بمصير المحارب خلال الثمانينيات في رود آيلاند، و'نسخة روجر' (١٩٨٦)، وهي عمل مرافق لرواية 'شهر من أيام الأحقاد'، ويبدو



فيها أيدايك رواية 'الحرف القرمزي' مرة أخرى، هذه المرة من وجهة نظر استلدا لاموت يديس روجر لامبيرت، وهو نظير مصاصر لشيرز هوثون: روجر تشيلينوثورث. تهتم الرواية بمحاولة روجر لمساعدة طالب خروج شاب اسمه ديل في تحويل مشروع يهت من خلاله وجود الله على حاسوب. بعد سنتين أكمل أيدايك ثلاثيته حول الحرف القرمزي برواية ثالثة وأخيرة هي 'إس' (١٩٨٨)، وهي رواية رسالتية تتناول شخصية هيوستن برين، بطلة رواية هوثون، من خلال شخصية معاصرة تدعى ساره وورث.

بعد أن أكمل ثلاثيته، بدأ أيدايك بإنهاء ما بدأ أنه رباعية راييت، حيث قام بنشر الرواية الرابعة والأخيرة في السلسلة 'راييت مستريحاً' في عام ١٩٩٠، ومثل سابقتها، فازت الرواية بجائزة البوليتزر وجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطني. تعتمد الرواية الرابعة على مدى أكثر من خمسمائة صفحة مكتبة، وهي تربط جميع النهايات المسائية في ملزمة أنفستروم حتى وهي تمت القصة إلى عام ١٩٨٩، مع سقوط الاتحاد السوفيتي وانهاض قلب راييت، تنتهي الرواية حيث بدأت الرواية الأولى 'راييت، الحرب' - أي على ملعب كرة سلة عام. أمضى أيدايك ما تبقى من ذلك العقد وهو يجرب تشكيلة متنوعة من الأساليب والداخل، من ضمنها القصة التاريخية (تكريات إدارة هورن - ١٩٩٢)، الواقعية المسحرة (البرازيل - ١٩٩٤)، والخيال العلمي (نحو نهاية الزمن - ١٩٩٧). روايته التي صدرت عام ١٩٩٦، 'في جيمس' 'الزنايق'، هي الرواية الأكثر نجاحاً ضمن هذه المجموعة من الشجارب، هي هذه الملزمة الجبلية الطموحة، يتنمى أيدايك الحياة الروحية لعائلة أمريكية واحدة، عائلة لميوت، ويغطي القرن العشرين بأكمله ضمن هذه العملية. وقد فازت الرواية بجائزة الأميادور للكتاب عام ١٩٩٧.

والرغم من أن أيدايك أصبح في السبعين من عمره عام ٢٠٠٢، إلا أنه لم يظهر أي علامة على البله في العمل، فعلى نحو مميز، افتتح هذا العقد الجديد بخلطة الملحة راييت، وهي عبارة عن رواية قصيرة حمل عنوان 'ذكرى راييت'، والتي شكلت العمل الأخير في مجموعته القصصية 'مقاتل الحب' التي صدرت عام ٢٠٠٠. في تلك السنة نفسها أنتج أيدايك أيضاً 'جيجرتود وكوديوس'، وهي عمل رواي يتخلل الأحداث التي سبقته الحدث الأساسي في مسرحية 'عاملت'. بعد ذلك

بماين ظهرت 'ابحث عن وجهي'، في هذه الرواية الفضولية، يقدم أيدايك مسحاً للوحات الفنية الأمريكية في القرن العشرين من وجهة نظر رسامة في الثامنة والسبعين من عمرها تدعى صوب شافيتز. في عام ٢٠٠٣ أطلق أيدايك 'القصص المبكرة' ١٩٥٣ - ١٩٧٥، وهي مجموعة من ٨٠٠ صفحة تمكّن إلى جانب سلسلة روايات راييت، أهم إنجازات أيدايك، وقد تم ترتيب القصص المائة وثلاث في الكتاب زمنياً وفقاً لأعمار القارئ المختلفين. ولذا فإن هذا الكتاب يمثل مرجعاً حقيقياً غنياً وفعالاً - أي أنه يعتبر رواية حول التعلم والتطور - يتتبع فيه أيدايك المسير من الرافعة، إلى حياة الكلية، إلى الحياة الزوجية هالابو ثم الافتراق والطلاق. وقد فازت هذه المجموعة بجائزة 'بن / فوكس' للآداب عام ٢٠٠٤. كما أصدر أيدايك عام ٢٠٠٥ مجموعة من المقالات حول الفن في كتاب حمل عنوان 'رأت أنظر: مقالات في الفن الأمريكي'.

والرغم من أن أيدايك يعتبر كاتباً أمريكياً رئيسياً، إلا أن أعماله كان لها نصيبها من الهجوم عليها، مكرراً في مهنته، أزعج أيدايك بالانتهام أن أعماله الرشيدة والشفقة جداً، على الرغم من هذا، ليس لديها ما تقوله، هذا النقد أضعف المجال في السنوات الأخيرة لتهم كفسدة ترى أيدايك مضاداً للزواج ونضيباً، وفساداً جنسياً، ومشغلاً أيضاً بالرداء الذكوري للذات. وفي هذه الأثناء أيضاً ازداد نقاد صبر أحدث الأجيال من الكتاب تجاه ظل أيدايك الثابت والمخيم على العالم الأدبي، استغل ديفيد فوستر والاس، المؤلف الموهوب والشجاع 'المناسبة المثلثة' (١٩٩٦)، فرصة نشر مراجعة عام ١٩٩٧ تنتقد بشدة 'نهاية الزمن' كمثابسة لفرش أيدايك ومعاصريه فيليب روث ونورمان ميلر باستثمارهم آخر 'الذكور المجرسين النظام'. وفي أعمال حديثة ذات تركز أنثوي، مثل 'إس' و'جيجرتود وكوديوس' و'ابحث عن وجهي'، يبدو أن أيدايك يرد على البعض من هذا النقد - بصورة رئيسية التهم التي تثار دائماً بأنه يفضل النساء - لكن هذه المحاولات لم تتجح في إسكات نقاده. ومع ذلك، فإن خلوده الأدبي مضمون تقريياً، بسلسلة روايات راييت والقصص المبكرة التي تمثل الأعمال التي ستمشيع بعده لفترة طويلة من الزمن.

(مصدر الترجمة: موقع الموسوعة الأدبية)

✦ كاتب ومترجم أردني  
marwan\_hammad70@yahoo.com



أما علمياً فيمثل لون الطبيعة والنمو. ومعروف عنه أنه قادر على امتصاص كل الطاقات السلبية من الأجسام الحية وغير الحية التي تتعرض له، ومعروف أيضاً أن الفراشة أول من استخدم اللون الأخضر كغطاء لجسم الفرعون بعد تحنيطه ومن ثم وضع الجسد المحنط والمكفن باللون الأخضر في التث الأول من مقبرة على شكل هرم. كما أشار القرآن الكريم إلى أن الأخضر لباس أهل الجنة: "ويلبسون ثياباً خضراً من سندس واستبرق" (١)

- ٢ -

وما يجدر بالذكر أولاً أن (الأخضر) لم يرد ذكره في المجموعة التي تحمل عنوان "في وداع السيدة الخضراء" سوى في ٣ قصائد: مرة واحدة في قصيدة (صهد الرماد) عندما تقول:

"هنيئاً لهذا المود أن يعرى  
وأن تصغر أوارقه الندى بائنة الخضراء"  
ص ١٢

ومرتين في القصيدة التي يحمل  
الديوان اسمها: في قوله:

"ما الذي يمكن يا سيدتي الخضراء،  
والدنيا تغادر  
لونها الأخضر،  
..... " ص ٧٢

ومرة واحدة في قصيدة (طائر النار)  
حيث تقول:

" وزهرة مائيتة الألوان في ذيولها  
واخضراري " ص ٨٤

وفي المواضع الثلاث يمكن القول أنه

## في وداع السيدة الخضراء \*

طرز الكبيسي \*

يكون الشاعر لوزكا أول وأكثر وأعمق شاعر معني بالألوان ولا سيما اللون الأخضر منها، حيث يرد الأخضر ثمناً لكثير من الأشياء في شعره



مثل: الفجر الأخضر،  
والقصر الأخضر،  
والسما الخضراء،  
والحبشية ذات الشعر  
الأخضر، ثم تبعه  
(الأخضر بن يوسف)  
وجصاصات الدفاع من  
البيضة، (الأحزاب  
الخضر) وقيل هؤلاء  
يرد في الرسالة  
الشامة لأخوان الصفا  
ذكر (البحر الأخضر)  
الذي تقع فيه جزيرة  
يقال لها صافون مما  
يلي خط الاستواء.  
هذا ويرمز اللون  
الأخضر إلى الشجر  
والزهر والعشب. وإلى  
الطمأنينة والسلام  
والأمان كما هو في  
الإشارات الضوئية على  
الطرق العامة.





(أي: الأخضر) يصبُ في الدلالة ذاتها. أي النور، أو مفادرة الحالة هذه بسبب مقدم الخريف مثلاً في الحالة الأولى. وتبدل حال الدنيا في الحالة الثانية. والتدرد بين حالتي الذبول والنماء هي الحالة الثالثة. أما "السيدة الخضراء" فمرمٌ مفتوح على عدة احتمالات. فقد يكون يشير إلى السيدة ذات الشعر الأخضر. وقد يُشير إلى (عملة النغلة) على حدّ تعبير الترسول (ص). ولعله الأقرب

"حيثما امتدت على الأرض فلاذ"

ثابت أصلها: فرعاء

رذاذُ الغيم يُقرّبك سلامَ النهر والبحر  
وأجرامُ السماء "

تلك هي الشجرة المباركة التي أصلها  
ثابت وفرمها في السماء !

- ٣ -

تطوي مجموعة (في وداع السيدة الخضراء) للشاعر الصديق على عبد الله خليفة على جملة موضوعات أو مشغوليات. تأتي منها على:  
أولاً: ذمّ الزمان بما بات مألوفاً، وصفه بالردى والبخيل والزمان الذي ليس متصالحاً مع الصادقين، صديق الكاذبين. يقول في قصيدة (السنابل):

"بهذا الزمان الرديء"

إذا جئتُ هُهمًا  
وأسقيتُ من دَمَلِ الوردةِ الذابِلَةِ  
وأساوتُ بالصديقِ وجِئْتُ الكذوبِ  
القَمِيءِ

سينفضُ من حولك السامرونُ

ويهجركُ الأقربون

وترميكَ بالطلوبِ من جهلها السَّالِبِ "

جاء من أعلى مَطَرُ

فتأمّلتُ لوحدي

كيف تأتي دَمَعَةٌ

تَقْلُقُ الحُبَّ وتَسَابُ إلى قَلْبِ الحَجَرِ

وفي قصيدة (قرنفل الوقت) : يتأدي:

"فهلُمي، نجمة الصُبحِ، تعالي

نَجْتِجْ لِحْنًا مُصَفًى

تُوسِعُ الليلُ..

وعن كلِّ نجومِ الليلِ، حُبًّا، تتواري."

وتمطّم البايو وتتصاعدُ الشكوى،  
وينفذ الصبّير مع طول الهُجَسِ، في  
قصيدة (الثلج وأطراف النهر الفاضب)  
حيث يقول:

"يا امرأة! لا ينساها القلبُ

وكانت لا تَسْلُوها الروحُ..

أيا حُبًّا ضيَعْتِ دهرًا،

أضرميني حُشْبًا،

شُرْبِي ماءَ بحارِ الدنيا،

أطفأني،

القاضي هُشِمًا يذروني خبيطَ الريحِ  
الجامعِ.

هل دُفِنْتَ طَمَعُ الوحدةِ في زَمَنِ

تنهَشُ فيه طيورُ النكرى...؟

آه، ما أضرّ هذا الطيرُ الجارِحُ !!

ومال كلُّ هذا " أرق ":

"ويصنُجُ الصباحُ.. وليتَهُ سكَنَ من

الكلامِ المباحِ، لكنه أضاف قائلًا:

"هذه البلادُ مَوْحِشَةٌ

من دون أنْ أراكِ، أو أسمعُ عَطْرَكَ

الحبيب يا امرأة. " ص ٤١

السيدة الخضراء رمز  
مفتوح على عدة  
احتمالات ، فقد  
يشير إلى السيدة  
ذات الشعر الأخضر ،  
أو إلى « صمتنا  
المنحلبة »

ويقول أيضاً في تغشّر درب الحبّ . أو  
كونه صار درب الموت : في

"فيا أيها العاشقُ المُستَهَامُ

تغشّر دربُ الفراقِ

وصارت مشاهلُ هذا الزمانِ الحبيبِ

صليباً يموتُ عليه الحبيبُ

وعُدّاً لمن لا يجيد اعتدالاً."

وهكذا:

"فهذا الزمانُ البخيلُ..

زمانٌ تموتُ فيه الأزهارُ

والأطيارُ في أرجائه أسرى

لقد فاضتُ بنهرِ الحبِّ شكواهُ

فبدلاً منْهُ مياهُ: وراح يُغَيِّرُ المجرى."

ثانياً: الإحساس بالوحدة والفقد  
والحنين إلى ماضٍ لو يستمد.

يقول في قصيدة: (في الهزيع الأول):

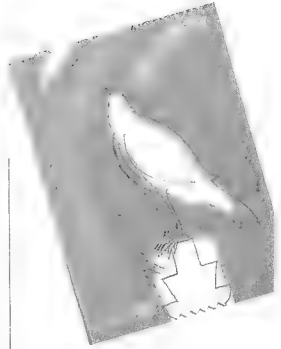
"خَنَقَتْنِي هَبْرَةٌ مِنْكَ

وفصّ القلبُ بالتذكّارِ

عرَّتْنِي الثواني خُشْعًا

للعزفِ ينهلُ رذاذُ





يقول:

"الله، يا أنتِ يا قُدري، يا اقتداري

الشعرُ كلُّ خبيثي وانتصاري

والشعر، لو تدرينَ يا ليلى، جنوني

وانتحاري

الشعرُ طائرُ النارِ يُفْتِي في دمي

وزهرة مائيّة الألوان في ذبولي

واخضراري.

والشعر، لو تدرينَ يا ليلى،

كيف بالشعر أحييتُ في أزقة الحواري

وانذر القلبَ شظايا صامتات..

وأُسكِتُ الروحَ ملياً، كي أداري

غُضْبِيّة العواصف التي بداخلي

تَنذِرُ بانفجاري.."

خامساً: ويبدو أنّ نلاحظ أن الشاعر في غزليّاته إن جاز القول أو هي الوصف يُسَيِّجُ عليها أوصافاً حسية ملموسة وكأنه يريد أن يُجَسِّمَ أو يُجَمِّدَ العنصرَ المقصود. فالوجهُ قمرِي:

"تَأْتِي وَجْهَكَ الْقَمَرِي" ص ٣٠

يسيجُ الشاعر على  
غزليّاته  
أوصافاً  
حسية  
لملموسة وكأنه  
يريد أن يجسّم  
أو يجمّد

والصوتُ فارغٌ لاذعٌ كالسيف:

"فارعاً صوتك ياتي

فوق هامات البيوت

لاذعُ الثُبّةِ، سيفاً

يخطفُ القول... " ص ٣٤

أما هذا الصوتُ الفارغ إذا ما صمت، فهو منارة. ووَقَرُ عازفٍ عبر ضوضاء البحر:

"هتحت أبوابها، بلا شرط، أتى

صوتك الفارغ في الصمت منارة

ونشيجُ البحر في الليل، وتَر " ص ٣٨

أما هي: (الفاتحة من بلاد الشمال): قُفُرسٌ مطهّمة. وخاطرةٌ مُحَرَّمةٌ من نسج الخيال:

"وتختال في دُفْها فَرَسٌ مطهّمة

وخاطرةٌ مُحَرَّمةٌ يقتربها الخيال "

ص ٧٩

وهكذا الكثير مثل هذه الأوصاف (التشبيهات) المُجَمَّدة: هنكها شُغْرِها: "أنفاسٌ ظهري صغير". وهي "سِدْرَةُ العَمَر " وهي في بعمها عن عَشَّاقِها: (تدبيرةُ الشكوى). وهي إذا ما تكلمت فكانما هي "بُكْلُ يُفَسِّرُ " وهي من دون النساء جميعاً: "شذى الورد" وأنسُ الوجود... الخ.

سادساً: وتنتشر قصيدة (إلييات) بكونها من سبعة مقاطع. كل مقطع يعمل اسم مقام من المقامات المعروفة في الموسيقى والفناء. وإذا كنا والحق يقال لا عَلِمْنَا لنا بهذا العلم إلا في السماع نجد أن كل مقطع أو كل مقام تميّز بإيقاعه الخاص وتوهمه المختلف عن الآخر. يعني يمكن أن نقول أن المقطع المعنون باسم مقام "رَمَتْ" إيقاعاً ولغةً وصورةً وبنيةً

ثالثاً: ويتصل بالموضوع، من جانب آخر، الشكوى إلى الحبيب الذي يستجيب ولا يستجيب. يقول في قصيدة (سيدة القلب):

"يا سيدة القلب المُتَعَبِ

إلَيَّ مُتَعَبِ.

مكسوز في هذا العالم..

مهزومٌ ووحيد

أعطيتني من بُعْثِكَ قطرة ماء.."

ويختصر الأمر بالحكمة التي تقول، حيث يقول:

"أيها الشيء البعيد،

أيها الشيء القريب،

كيف، بالله، أراك ١٩"

رابهاً: أما قصيدة (طائر النار) فقد شاء الشاعر فيها أن يَمَيِّرَ للمرأة التي يعاني حبّها، مماناتهُ الشَّعْرَ وعذاب التجربة. لكنه يربط بين التجريبتين: تجربة الحب وعذابه وكتابة الشعر والاحتراق بناره.



ومشاعر والذي يقول:

"مُسَهَّدَةٌ مَيُونُ الْكَوَاكِبِ  
وَاللَّيْلِ فِي أَطْرَافِ النُّجُومِ الْمُخْفِئَاتِ  
بَكَاءُ حَمَامٍ  
مَوْزَعَةٌ مُوَاجِدُ الْقَلْبِ، وَالْأَزْهَارُ دَامِعَةٌ  
عَلَى أَيِّ جَنْبٍ مِنَ اللَّيْلِ، تَرَالِكُ، تَنَامُ" ٩  
أ  
هو غير المقام (بيات) الذي تميزَ نَمَاءُ  
وإيقاعاً وسرّاً كلامياً، حيث يقول:

"نَاصِي عَلَى سَاعِدِي  
وَاسْتَنْشَقِي تَجَمُّي  
اللَّيْلُ قَدْ مَرَّ مِنْ جَنْبِي، وَسَامِرِي  
وَأَسْرَجَ فِي فَلَاةِ الرُّوحِ  
أَفْهَمًا عَرَبِي"

وهكذا يمكن القول مثلاً في المقام  
(حجاز) في مفارقتها: لفظةً ولحنًا وإيقاعاً  
وحتى في الخطاب السري للمقام (صنّاب)  
حيث يقول في الأول: (حجاز):

"عَزِيزَةُ الرُّوحِ  
إِنَّ الرُّوحَ ظَامِعَةٌ

هَلْ أَسْقِئُكُمْ صَفَاشَ الرُّوحِ  
مِنْ كَاسَاتِ نَجْوَاكُمْ  
أَبِي الْفَوَادِ أَنْ يَبْقَى عِنْدَنَا مَعْشَى،  
وَعَاوَزَتْنَا الرُّوحُ، فِي سَفَرٍ  
لِنَلْقَاكُمْ."

وفي المقام (صنّاب) يقول:  
"لَقَدْ يَمُتُ عَمْرِي  
حِينَ كَانَ الْعُمْرُ يَشْتَرِي  
وَعَدْتُ بِبَيَالِي الْعُمْرِ  
لِلْيَوْمِ الْجَمِيلِ أَشْتَرِي

الشَّامِرُ هُنَا  
يَتَحَدَّثُ عَنْ نَفْسِهِ،  
وَعَنَّا، وَعَنْ  
ذَاكَ الْحَاضِرِ / الْغَائِبِ.  
وَهِيَ تَجَسُّدِيَّةٌ قَرِيبَةٌ  
مَقْتَرِبٌ،  
وَحِيدٌ وَمَهْزُومٌ

فِيهَا قَرْدٌ النِّجْمِ، أَيُّ الْغَوَائِثِ قَرِيبَةٌ  
مِنَ الرُّوحِ ٩  
وَأَيُّ الْغَوَائِثِ فِي الْبِلَادِ  
يَحْنُو بِهِ الثَّرَى ٩"

والحق أقول: هي (المقامات) هذه، أحسن  
كأنّي أسمع أصوات قُرَّاء المقام المظلم  
أمثال: محمد القُبَّانجي، ويوسف صمر،  
ونظم الفزالي، وحسن خويكو... وغيرهم.  
همثلما لكل مقام: لحن وإيقاع وأداء  
خاص، لكل قارئ مقامات: (هكذا يسمون:  
قارئاً وليس مطرباً ولا مُنْثِقاً) صوتاً ونغمً  
وإيقاعاً وأداءً خاص.

- ٤ -

وهكذا يمكن أن نقول أن مجموعة (في  
وداع السيدة الخضراء) إنما تُصَبِّرُ عن  
(تجربة) عامة أكثر منها خاصة بالشاعر  
ذاته. إن الشاعر هنا يتحدث عن نفسه،  
وعنَّا، وعن ذلك الحاضر / الغائب. وهي  
تجربة قُرْدٍ مقترِب، وحيد ومَهْزُوم كما  
يقال وعندما أقول (قُرْدٌ) إنما هو (قُرْدٌ)  
في مجتمع، أو أمة لا تستطيع أن تُبْرِئَ  
نفسها من الشعور بأنها محاطة تقسباً  
 واجتماعياً وعاطفياً... محاطة (بالوحدة)  
والهزيمة). والشاعر هنا ليس سوى  
الناطق المُعَبَّرُ عما تُحْسِنُ به جميعاً. بلغة  
هي لفتنا، تقترب من إلهام الجميع حتى لا

يقول أحد: أنا لا أفهم. لماذا لا تقول ما  
تفهم؟

إنها الشهادة على شعور يَمْلِكُ الجميع  
مثل (شعور نَهْرٍ له يقر له قرار)، وإنك  
تعيش لحظةً مكشوفةً تُتَادِيكَ حتى ثيابك  
فيها! مستوحشاً! أجل مستوحشاً. وضافتُ  
بنا السَّيْلُ، بل حتى الفلوات!  
وإذا كانت بعض القصائد تحاول أن  
تسوّجَ بالحُبِّ: صورةً لفظيةً، لكنها  
التجربة التي (هلمتني ضد النجوم)، ولا  
يُمدُّ النجوم إلا السهاري ليلاً أو من  
أصابعهم أرق. أما نهاراً فهم أولئك الذين  
قبل فيهم: (يُمدُّ نجوم الظاهر) كُنْحاً ودون  
طائل. أي تلك السيدة الخضراء التي  
بد طول معاناة وخيبات (فَلَقْتُ أَشْوَاقَهَا)

"وقالت للرجال الجوف: هاتوا  
كل ما يَبْقُونُ إسمُنتاً وقار."

وهل أقول أخيراً: إن قَتَلَ "الأخضر"  
في (السيدة الخضراء) إن هو إلا الرمز  
والإشارة، وحتى تضيق العبارة عما ينبغي  
أن يقال.. فَقَتَلَ الحياة يَقْتُلُ كل ما يمكن  
أن يمدَّ الحياة بالبقاء. إذ ما الذي يمكن  
أن يبقى إذا ما (ضادرت الدنيا لوكها  
الأخضر؟) أمَّا الرجال الجوف: فهم أولئك  
الذين حُشِبَتِ رؤوسهم (إسمُنتاً وقار). أو  
حُشِبَتِ (هَشَأً) بتمبيرت من إلنوت  
وتلكم هي الكارثة! أقصد: أصل  
الكارثة!

✦ كاتب من العراق

✦ في وداع السيدة الخضراء،  
المجموعة الشعرية للشاعر علي  
ميد الله خليفة في الدف البحريين.  
١- يُنظر المجلة الثقافية (إصدار  
الجامعة الأردنية / ١٤/١٥/١٥  
٢٠٠٥-٢٠٠٥: سال: (اللون والطاقة  
الملاصقة) د. إيد صقر / ص  
٤١٥-٤١٩

واحكتاكه بهم، واستيعابه لآمالهم وطموحاتهم. وهذا كله لا يتم إلا من خلال الموقف أو المقيدة المشتركة. ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة إلا من خلال استيعابه لأطراف هذه المقيدة، ومحاولته تصفية كل ما يبدو فيها من تناقض وبلورة مراميها الجوهرية، في إطار من الانسجام الشعري.

ونعتقد أن أحسن استقرار لمصر ما، لا يتم إلا من خلال قراءة معطيات الفن فيه، ذلك لأن الفن هو أقرب الوسائل للتعبير الإنساني؛ إذ من خلاله نستطيع بسهولة لا تكاد تخفى المصحة أن نستخلص نزعات النفس الإنسانية، وتوجهات المصير، ومظاهر الحضارة فيه، وكيفية استقبال الإنسان لها، وتألقه معها أو رفضه لها. فالفنان وحده هو المقاسم الدقيق والحساس، الذي لا يخطئه حدسه، في إحراز قصب المسبق في إبراز الحساسيات المخفية إزاء ظاهرة ما، أو توجه ما، وبالتالي اكتشاف المعنى الإنساني فيها، ومدى حضوره أو تغييبه، وهذا من خلال وعيه لذاته ولعالمه، ماضياً وحاضراً.

وربما من أجل هذا فإننا نعتقد أن الوعي الذي يؤسس لتناول موضوع (المدينة) عند الشعراء المعاصرين هو وعي يدرك أن أزمة المدينة من خلال الإبداع الشعري، إنما هي

## التأسيس الشعري للمدينة ومسار الوعي المعاصر

"قراءة في الشعر العربي المعاصر"

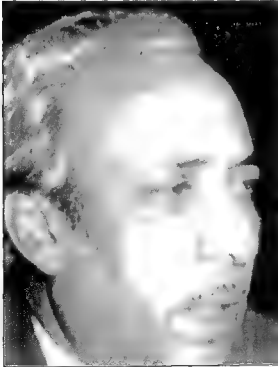
د. قاده مستاق \*

من البديهي القول، إن النص الأدبي هو تجربة الأديب ومعالجته في لعد مختلف مستوياتها، وإنه في إحدى هذه المستويات، وسيط

إيديولوجي ذو أبعاد اجتماعية؛ على اعتبار أن الانتماء الاجتماعي هو الذي يحدد أصول الموقف المتخذ من ظاهرة معينة، أو واقع ما. وعلى اعتبار أن النص بضمائمه وأشكاله ما هو إلا موقف خلقه المبدع، في ظل شروط اجتماعية وسياسية وحضارية خاصة. من أجل تبليغ رسالة ما، ومن أجل إحداث تأثير ما، كما أنه رؤيا تحاول تجاوز واقع مكرس.

فالشاعر بوصفه مواطناً واعياً، يُفترض أنه يعجز قدرًا معيناً من التخافة، يمتلك رؤيا قد لا تتوفر للناس الماديين لسبب أو لآخر، وباعتباره فناناً يتوافر على حس معرفي ونظرة استشرافية وحس متميز، فإن رسالته تفرض عليه أن يمنع الناس نوعاً من الرؤيا، وأن ينمي فيهم متعة الفهم والوعي والإدراك وأن يدرهم. كما يرى بريخت- على الأغنياء بتغيير الواقع.

ولقد أدرك الشعراء العرب المعاصرون- في مرحلة مبكرة نسبياً- بأنهم لن يتمكنوا من إحداث هذا التغيير المراد وتبليغ الرسالة المرجوة، إلا عن طريق وعي الذات وإدراك العالم المحيط بهم. هذا العالم المركب الذي يعيشون وقائمه وأحداثه رغماً عنهم. فعلى الرغم من أن العمل الفني هو نتيجة جهد فردي، إلا أن محصولاته الفكرية والشعرية معتمدة- بالضرورة- من علاقة الفنان بمجتمعه الذي يعيش فيه، ويمدى لانسجامه مع أفراد،



عبد الصبور

أزمة تتأسس على قانون الاغتراب.

#### ١- مفهوم الاغتراب:

والاغتراب الذي هو- في معناه البسيط- حين نفسي وشعوري يولد حالة من التوتر بين الذات التي تبعد والمدينة التي تبعد، بوصفها كثافة عالم ميكانيكي بلا قلب، بلا روح، جاء نتيجة لتلك الإحباطات التي عاناها الشاعر في واقعه ذلك، وعاش حيواتها المأساوية الحزينة. ولا يجانب عز الدين اسماعيل الصواب حينما يقرر بأن هناك فرقا كبيرا بين أن تعيش المساة وأن تدركها، "وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك، فهين الرؤية الحزينة والإدراك الناصع يشراخ الوجود بين ظاهر مائل للنيان ومدرك كلي".

وقد يبدو من الغريب أن يتولد الشعور بالفرقة لدى الإنسان رغم أنه يعيش بين مشات الآلاف من الناس، بل بين الملايين. ولكننا إذا تأملنا قليلا زالت هذه الغرابة. هالكثافة المادية نفسها من شأنها أن تهبط بقيمة الفرد فيها إلى الحد الأدنى، بل ربما قضت عليه تماما حتى لا يبدو كونه رقما من الأرقام. ولهذا فإن الشعور بالفرقة هو أسرع ما يتسرب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة، وهو يزداد في نفس المرح كلما كان المجتمع الذي

يعيش فيه كثيف العدد، وخصوصا إذا كنا نعرف بأن معظم شعراء هذه الدراسة هم ذوو أصل ريفي وهنوا إلى المدينة.

ولكن ما يجب التنبيه إليه هنا، هو أن مفهوم الاغتراب ما زال غائما مقتما غير محدد المعالم، على الرغم من كثرة التعريفات التي وضعت له، وعلى الرغم من تعدد زوايا النظر التي عولج من خلالها وتنوع مستوياتها. فبالرغم من هذا، ما زالت الآراء والنظريات والتعريفات فيه تشكل خلاصات جوهرية، حتى بالنسبة للمتخصصين، هذا فضلا عن عدم الاتفاق على أصوله وأسيابه بل وحتى مظاهره. فهناك من يربطه بالدين وهناك من يربطه باللاوعي، وآخرون يربطونه بالاقتصاد والسياسة وهناك من يربطه بالمعرفة.

وهذه الاختلافات ليست إلا دليلا على سعة مفهوم الاغتراب، وشموليته، وإرتباطه بجميع جوانب الحياة، بحيث راح كل باحث أو فيلسوف يفسره انطلاقا من الجانب الذي يراه مهما، وينظر إليه من الزاوية التي يمتدح مصحتها، طارحا بذلك تفسيرات الآخرين ونظراتهم جانباً.

ومهما تضاربت الآراء وتعددت التفسيرات حول هذا المفهوم، فإن هذا لا يعدم كونه داخلا في صميم الوجود الإنساني، بل إن هذا التمدد والتضارب ليس

سوى دليل على وجوده وربما حتميته. وبالأخص في العالم المعاصر، أو بالأحرى عالم القرن العشرين، الذي هو بحق "عالم يكتشف التناقض ويحميه الاحتجاج، وتتبع فيه ثغرات الخراب، وتوطئه المدينة بهالة من القوانين والأنظمة التي تحد من حرية الإنسان، وتكبل توفه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تشد البصاطة والأطمئنان. فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمقياس مادي، وأضحى الإنسان متفريا في واقعه؛ إذ لم تعد العلاقات التي كانت تقيس بالوجدان حميمة دائمة، إنما احتواها التناقض والتذبذب وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم مضطرب يشكو الأرق والتبرؤ. ولم يكن هذا إلا نتيجة لتتويع مصادر هذا الاغتراب وكثافتها الخائفة.

#### ٢- مصادر اغتراب الوصي في شعرنا المعاصر (الاغتراب المتفرد):

إن ظاهرة الاغتراب منتشرة بكيفية لافتة للنظر في معظم الآداب العالمية-إن لم نقل كلها- في العصر الحديث، وبخصوص انتشارها في الشعر العربي المعاصر المرتبط بالمدينة خاصة، قد يقول قائل- كما هو مألوف في أكثر الأحيان- إنها لا تبدو أن تكون نتاج تأثر بشعراء الغرب وتقمعتهم على حضارتهم المادية.



أحمد صيد الغني حيدر



السياسي

## ومن الرفض تولد الأشياء

وتؤكد هنا أن الوعي المنقسم، هو إحدى أساليب تولدات الاغتراب، إذ أنه جدير عن إدراك روح الشمولية التي هي جوهر الوجود الإنساني، وإلى هذا ذهب هيجل حينما قرر بأن "جوهر الفرد ليس في فرديته لأن فرديته تشيؤ بل في كليته وشموله". وربما من أجل هذا نجد أن الأدب قد حمل دوماً وفي كل تاريخه شوق الإنسان إلى (الجماعة) وتصرّفه إلى (فردوس الوحدة)، وفي هذا السبيل كان دائماً في كل مجتمع أدب يكشف جذور الاغتراب، ويضمها في أسطع ضوء، فيساعد الإنسان على قهر اغترابه، هذا بضعة عامة.

ولكن فيما يختص بالعالم العربي، فزائدة على هذا، فإن المثقف صمو، والشاعر خصوصاً، مغترب بالنسبة إلى حضارته العربية من جهة، من حيث رفضه للماضي وللحاضر، ومغترب بالنسبة للحضارة الغربية من جهة أخرى؛ كونها تمثل حضارة الآخر القاهر، والمدو والمستعمر. ولذلك لا نتطرق من خلال الشاعر إلا لإداناته، إدانة الهفارة، قبل إدانة الآخر العدائي، يقول البيهاتي على لسان المثقبي:

أرى بعين الغيب بي حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضياع

تأكل حدي الحديد القوية

تكتسح المدينة

تبديد نمل العار والهزيمة

وصانعي الجرمية.

ولكن معاناة العالم العربي الحقيقية - كما يقرر المفكر مالك بن نبي - ليست في الاستعمار بقدر ما هي كائنه فيها يسمى بالقابلية للاستعمار هذا من جهة، يضاهي إليه من جهة أخرى، أن الوعي العربي يعيش معاناة الاختيار والالقاء، إنه يعيش التاريخ الحديث منه والماضي على حد سواء كانهطاط وسقوط، ويعجز للذات وتقدم هائل ومتسارع وإنجاز حضاري هذ للفريق. كدهور وعاشية وفقدان القوية والفاعلية الذاتية، وتكثيف ومديح لا حدود لهما للنهضة والقوة والمصادفة الغربية. كجناد محلبة وأداسة وسقوط في الأمر وتراجع أمام منايك جيوش الاحتلال من جهة وكبلاء لإمبراطويات جديدة فاتحة، وتفجير لطافات تكنولوجياية وذرية واجتماعية هائلة من جهة أخرى، ولعل هذا الوعي المنقسم، أو هذه الإزدواجية في الوعي، هي معاناة الذات العربية المغترية، وهي أيضاً "الإشارة

مقدمة أحد دواوينه.

ولما كنا الصفاء "صفاء الشاعر" يتخارج مع كدر العالم، فلا مصالحة يحدث الانفصال بينهما وبالتالي الاغتراب، ولكن ينبغي التأكيد على أن تخارجهما وصراعهما ليس صراعاً ميتافيزيقياً، بقدر ما هو صراع اجتماعي وحضاري، ذلك لأن "الصراع الميتافيزيقي يعني أن كل شاعر أصيل، لا يستطيع أن يعبر عن مجتمعه قبل أن يكشف أبعاد ذاته".

وبناء على هذا، فإن رحلة الاغتراب عند الشاعر المعاصر، هي في صميمها رحلة البحث عن الذات والمجتمع داخل ركاب حضاري مهيت، فقد كل مقومات الحياة. هائلات منشطرة ومنجذلة بين عالين، عالم يتراجح ويتقهقر باستمرار، وهو الواقع العربي الراهن، وعالم يتقدم آتياً من المستقبل، ولكنه غامض، غير واضح المعالم. من هذا الانشطار وهذا الانجذاب، أو ما يمكن أن ندعوه بالوعي المنقسم، نشأ الاغتراب عند شمرانكا.

الوعي المنشطر:

إن الانشطار بين تهتك القطبين، القلب الجمعي والقطب العلمي التفتيري التمثلي في الرؤية المستقبلية، والتمزق بينهما هو سبب "معاناة الوعي العربي، بكل ما تنهيه كلمة معاناة من أبعاد مأساوية، ومن رغبة في الخلاص". يصمد الشاعر نزار قباني هذه المأساة بقوله:

خلاصة القضية

توجّه في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية

ومن المعروف أنه كلما نمت الذات وقوّي الشعور بها زادت محتقها، لأنها لكي تكون المعيار الحقيقي للوجود لابد أن تكون منطقية مع نفسها، فإذا هي صارت منطقية مع نفسها فإنها تجاهي عندئذ بالضرورة منطق ذاتها، الذي لا يتلام مع طموحاتها، ولا يلبي رغباتها للتغيير.

ولقد باتت بالفشل كل محاولة جادة من طرف الشاعر في إقامة توازن ما بين الذات المخلصة لذاتها وبين الوجود الخارجي، ومن شأن هذا الفشل أن يوقع بالذات تمزقاً، ويرمي بها في مهاوي الضياع، ويولد لديها مشاعر من الحزن والغربة. ونتيجة هذا كله - بطبيعة الحال - هي الرفض والانسحاب لئلا يفسد هذه الظروف الانشطارية. نرى ذلك على لسان نزار قباني:

إني راغض زماني ومصيري

لكننا نعتقد أن في هذا الحكم الكثير من الإجحاف والبلافة المجانية للصواب... ذلك لأن الوعي المنقسم لدى الشاعر العربي المعاصر ناتج من معاناة ذاتية وواقع قهري ووعي بالوجود قهري، يختلف كثيراً عن معاناة الشاعر الغربي.

حقاً لا يمكننا أن ننكر أن بعض المظاهر الاغترابية في شعرنا هي ولبنة تأثير غربي عن طريق عملية الثقافة والتلف إلى قراءة إبداعاته وتأسيساته المعرفية والفنية، ونعني هنا الانشطار الروائي والمسرحي الوجودي خاصة، وأيضاً تلك الدراسة الضمنية التي كتبها كيون ولمن عن "الانتمى"، والتي أخذت حيزاً كبيراً من اهتمام الشراء والنقاد العرب حين ترجمتها إلى العربية، ولكن هذا لا يعني نعلم بالتأثر أو التمثل المطلق لهذه الظاهرة من قبل شمرانكا.

وعليه، فإذا كان اغتراب الإنسان الغربي ولهد "انهيار حضاري ودخول تشكيلة اجتماعية واقتصادية في مأزق ناتج من بنيتها، حيث يحاصر الفرد من قبل المؤسسات، فيضرب بالضيق وانهيار قيمه"، فإن الإنسان العربي على العكس من ذلك تماماً، إنه يعاني اغتراباً من نوع آخر، اغتراباً قهرياً، فرضه واقع رجعي، ديكتاتوري، لا يجد فيه هنامة، ولا تحقيقاً لطموحاته، إنه التماسية التي يجمدها صراع عبد الصبور في قوله:

ورفاي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حقوة لهم

ويهرول على الدنيا خلفاً كالنسيم

ويودعين كأفراح حمامة

وعلى كاهلهم صبه كبير وفريد

صبة أن يولد في العتمة مصباح واحد...

فاغتراب الشاعر هنا ولهد إحساس بالظلم ومعاناة من التراب الاجتماعي الذي يمسو المدينة، ولذلك فهو لا يتمزق بين قسوة الليل والضياع والهيات خلف لقمة العيش وغياب وعي المهورين من ناحية، والرغبة في الفرار من الضيق عن طريق الضمر من ناحية ثانية، يصل إلى الإيمان بضرورة تغيير هذا الواقع الترددي العفن، بواسطة صفاء الضمر؛ إذ أن الفنان حينما يكشف صفاءه فإنما "يكشف عكر المالم، وتصطبغ صلابته صفاته بصلاية المالم... وهذا الصفاء يؤد الشراة المصنعية للمالم، إن الفن ينع دائماً من هذا الصفاء، من الرغبة في ألا يفقد الإنسان صفاءه... ويصبح هذا الهم الذاتي جذراً لهموم الناس جميعاً" كما يقرر الشاعر ممدوح عدوان في

العدد ١٢٦  
أبـ



المنية الموجهة - من أغوار الذاكرة ضبابية  
ومأسوف على فرطها،

فحجازي هنا يطرح مشكلة الاغتراب  
على المستوى الفردي فحسب - وإن كان  
يتضمن بعض الملامح الاجتماعية - مبينا من  
خلال ذلك حاجته السيكولوجية الحادة إلى  
صديق - (استجدي:خيال صديق، تراب  
صديق) - يئسه شكواه وحنيه وغربه. وهو  
طرح - على الرغم مما يتضمنه لم يظهر  
سوسيولوجية - ساذج، كونه لم يستطع  
الكشف عن الأسباب الموضوعية للاغتراب  
في الواقع المتعين (اقتصادية، اجتماعية،  
سياسية)، فحاجته إلى صديق خاضعة  
لحاجة نفسية فقط لا غير. هذه الحاجة  
التي فرضها واقع الجديد الذي دفع إليه  
(أعني المدينة)، وهو أمر متوقع، فالاغتراب  
النفسى - هنا - هو الذي يحدد علاقته  
بغيره، وهي علاقة غيباء وانفصال.  
والتيكاد هنا على غيباء الصديق، يعني في  
أحد جوانبه، غياب الذات، وخصوصا إذا  
كما نعرف تلك العلاقة التينة التي تربط بين  
الاصطفاء في القري والأرياف، والتي لا  
تنتهي إلا بالموت، على عكس ما هو سائد  
في المدينة؛ إذ تقوم الصداقة على أساس  
الانتماء برأسمالي توجهه المصلحة،  
وترفضه - أحيانا - الضرورة.

والتيه الذي يذكّر خيرة الشاعر ويكثفها  
أكثر، هو هذا الكلام المفروسي الذي يهيم  
على القطع الموالي، أو ذلك الكلام الموجه  
إلى غائب، وهو هنا الأب الميت، الذي يردد  
في مدينة الأموات كما يردد الشاعر في  
قصيدته (رسالة إلى مدينة مجهولة)، وهي  
(رسالة حزينة/حزينة/بغير حد):

إبي...

إليك حيث أنت

إليك في مدينة مجهولة الميول،

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموت، إليك حيث أنت

أولى رسالي،

وأنا رسالة حزينة حزينة

بغير حد

لأنها ستترجمي أمام هذه المدينة

بغير حد.

يا شارقا في الصمت، يا مكثنا إلى الأبد...

وتبلغ صرخة الشاعر نزلها حينما يقرر

بمباراة:

فجئت فيهم يا أبي كرهتهم في أول النهار...

ويحاول الشاعر أن يرتفع بالتجربة من

المستوى الذاتي إلى المستوى الاجتماعي

حينما ينزع إلى التماس أسباب موضوعية

لاغترابه، رابطا إياها بأمور اقتصادية كما

التأكيد على أن مظاهر الاغتراب لم تكن  
كلها على مستوى واحد عند شمراثا، وإن  
اتفقت أسبابها ومولداتها... فهناك من لم  
تتعد عنده المستوى الذاتي الفردي، وهناك  
من ارتبطت عنده بالمستوى الاجتماعي،  
وأخرون تمتعت عندهم إلى المستوى الكوني،  
وأحيانا المهافيزيقي، وبعضهم تجلت عنده  
في مظاهر حياتية كإفلاس الحب، أو  
تجميد الموت والتشويت بالحس العدمي،  
وليس في نيتنا مناقشة كل هذه المستويات،  
وإنما قصدنا إثارتها فقط، والإشارة إليها في  
حدود ما تسمح به منهجية الدراسة، ولذلك  
سوف نحاول جمعها تحت عناصر صغيرة  
تتمثل فيما يأتي:

### ٣- مظاهر الاغتراب ومستوياته

#### أ. الاغتراب الذاتي

إن خبر من يمثل هذا المستوى، هو  
الشاعر أحمد عبد المطي حجازي، الذي  
يُعتبر من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة  
في فترة مبكرة من وعيهم الشعري، "فخرج  
في تلك المرحلة المبكرة من القسرة إلى  
المدينة، أو نقل من العالم إلى الخاص، أو من  
"البراءة" إلى "التجريب" أو من "اللوحي"  
إلى "الرعي"، أو من "الوهم" إلى "التشخيص"  
الوهم".

فالشاعر وهو يودع قريته الآمنة، ليرتقي  
في أحضان تجربة جديدة ممثلة في  
(المدينة) يشمر بوجدة حادة، ووجشة قاسية،  
تتمكن في اقتناده للمصاحب أو الصديق،  
وفي عجزه عن التوصل مع الآخر:

و ذات مساء،

وعمر وادعا عاما،

طرفت نوادي الأصحاب لم أعثر على  
صاحب

وعنت تسكني الأبواب والبواب والحاجب

يديرحتي امتداد طريق

طريق مقفر شاحب

لاخر مقفر شاحب

تقوم على يديه قصور

وكان العالم العملاق يصمتني،

ويخفتني

وفي عيني... سؤال طاف يستجدي

خيال صديق،

تراب صديق

ويصرخ... إنني وحدي

ويا مصباح مئلك ساهر وحدي

ويعت صديقي بدواع

يجسد حجازي هنا صنعة اللقاء، وهو لكي  
يؤكد عنف اللحظة ورعب اللقاء، يعود بنا  
إلى تملأ لحظة الدواع ورعبها، نلظهر من  
خلال ذلك صورة القرية - عبر كثافة حضور

التي لا تكذب لضباب الكائنة الذاتية وفقدان  
السيطرة على البيئة الطبيعية، والتاريخية  
في عصر السيطرة المطلقة على الطبيعة  
والتمسك الكامل بمصير الإنسانية.

ومن شأن هذه السلبية التي يُقابل بها  
الوعي الحري والواقع التاريخي، وواقع الغير  
وتاريخهم، ومن شأن هذا الالتصاق في  
البيئة والطبيعة والتمسك، أن يؤد في الذات  
اغتراباً - في نفس الفنان على الأقل - ولكن  
ليس كزعة هروبية، بل كمواجهة وتحد عن  
طريق تجسيده من أجل القضاء عليه،  
والتمهيد - بمقتضى ذلك - لانتفاضة إنسانية  
فاعلة ومرفقة؛ "فالطائف دائما يحدسه  
وطموحه وجراته الوافقة يكون شمرا  
الانتلاق ومنهنا يسد ما هذا الفنان في  
المجتمع أو عندما يكون أو التفت له، يكون  
المجتمع قد تحدد بالكيف" وتوقفت طاقته  
الإبداعية عن توقف طموحه، يصبح المجتمع  
كندا" من الأرقام، وكم من الصعاليات،  
فتتجهز قواعد السلوك فيه، ويتشتر التطير  
ويتم التشاؤم فتظهر النظرة إلى الخلف،  
ويسود الاستسلام والخضوع.

بناء على هذا، والانتلاق من وظلغة  
الفنان التقديرية - المشار إليها آنفا - فإنه  
يمكننا اعتبار نقد الماضي (التاريخ) ونقد  
الحاضر، اغترابا عن كليهما، وبالتالي تمردا  
عليهما، وأيضا ثورة، لأنها تهدف إلى  
استئصال العوامل التي سببت هذا  
الاغتراب للشاعر، باعتباره واعيا بها -  
وبالتالي للجماهير، عن طريق تعريفها  
بوضيعتها الاغترابية؛ ذلك لأن الوعي  
الذاتي، أي وعي طبيعة الأزمة ورواياتها  
ووعي طبيعة التناقضات التي تُكَيِّل الوطن  
العربي وتمزيقه، هي الخطوة الأولى نحو  
تجاوز أزمتنا.

فالشاعر عندما يجسد ذلك الفساد  
السياسي والانهيار الاقتصادي والتراجع  
الاجتماعي - كما سبق وأن رأينا - فلما كان  
يسهر نحو تجاوز هذه المظاهر المازقية عن  
طريق الوعي الذاتي الذي هو أساس  
الوعي الاجتماعي، وهو يبدأ بالمعرفة  
التاريخية، وهذه تبدأ بمعرفة الحاضر  
وبالمعرفة الذاتية للموقف الاجتماعي  
ويتوضح أهميته" كما يقرر جورج لوكاش  
في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي)، وعندئذ  
يصبح الوعي الملتزم ليس موجها داخل  
الذات من أجل تثبيته، وإنما موجه خارج  
الذات من أجل فضحه وبالتالي تغييره.  
ونحاول الآن استجلاء بعض مظاهر  
الاغتراب ومستوياته انطلاقا من الخطاب  
الشعري نفسه، ولكن قبل هذا، يجب

المنية الموجهة - من أغوار الذاكرة ضبابية



في قوله:

لو كان في جيبي نقود  
لا ... لن أعود

لن أعود ثانية بلا نقود  
يا قاهرة!

وفي قوله:

وسرت يا ليل المنيعة  
أزرقك الاله الحزينه

أجر ساقلي المحجوده،  
للسيدة

بلا نقود، جالئ حتى العياء،  
بلا رفيق

كأنني طفل رمته خاطلة  
فلم يعره العابرون هي الطريق،  
حتى الزلزال

أو بموامل اجتماعية كما في قوله:

والناس حولي ساهمون  
لا يعرفون بعضهم... هذا الكتيب

لهه مثلني غريب  
أليس يعرف الكلام؟

يقول لي حتى سلام!  
يا للصديق!

يكاد يلحن العزف!  
ما وجهته؟

ما قصته؟  
وفي قوله أيضاً:

و الناس يمضون سراها،  
لا يصفون،

أصباحهم تحضي نياماً،  
لا يتظنون.

يتأكد من خلال هذا كله الإحساس بنوع  
من فقدان الذات والهوية،  
لقد طُردت اليوم

من غراتي  
وصرت ضالعة بدون اسم

هذا أنا،  
وهذه مخيلتي!

ولكن على الرغم من هذا، فإن الشاعر لم  
ينجح في تقديم ما هو تقصص على أنه  
انعكاس لما هو اجتماعي. أي بمعنى آخر،  
إنه يركز في تقديمه لشككة الاغتراب على  
أنها مشكلة فردية داخلية، أملتها ظروف  
الانتقال الجديد (من الريف إلى المدينة)،  
وليس انعكاساً لواقع اجتماعي موضوعي،  
كما استطاع عبد الصبور إدراكها، وبالتالي  
الارتقاء بها إلى مستوى اجتماعي وأخلاقي  
أكثر شمولية.

ب- الاغتراب الموضوعي:  
لقد استطاع عبد الصبور - ربما بسبب  
من موسيقيته الثقافية وعمق تجربته  
المعرفية- أن يرتقي بغربته إلى مستوى أعلى

مما بلغه حجازي؛ إذ أنه عالج ظاهرة  
الاغتراب من زاوية نظر متفرجة، مكثته من  
التوصل إلى إعطائها شمولية أكثر، والصور  
بها إلى مستوى اجتماعي شامل، حيث  
أظهرها بإطار حزني شفيف، رابطاً لهاها  
بموامل موضوعية؛ فهي تارة غربة روحية  
كما في قصيدته (مقتل الحلاج) و(مساخر  
ليول)؛ حيث يشكو الشاعر في الأولى موت  
(الإنسان/الإنسان) بعدما كان قد شكاً من  
قبل موت (الإنسان الجسد)، وهو يشكو في  
الثانية من (موت الله)، عن طريق سرقة  
بطاقة تعريفه:

عامل التذاكر

ولهذا حينما أقول،  
أنت قتلت الله

أضني طبعاً -استغفرو- أنك قد...  
لا، لكن أعني... أنت سرقت بطاقة-ثبه

الشخصية  
وبهذا يتساوى الأمران

فحينما القيم الروحية، ومسيطره قيم  
المدينة ذات النفعة التبادلية، عمق لدى  
الشاعر الإحساس بالإحباط، ونزع في نفسه  
بذور الشك والقلق، فكانت النتيجة أن برزت  
فكرة العيب الوجودي، والاغتراب المعنوي،  
ومذاه الفكرة في جوهر الاغتراب الديني  
الذي كان يعانيه الراكب في المسرحية  
الشعرية، ولعل ما يكشف هذا الاغتراب  
ويؤكد، هو اتهام عامل التذاكر الراكب، بأنه  
سرق بطاقة الله، وهي كما نرى زيادة على  
كونها فكرة وجودية، فإنها ميتافيزيقية أيضاً.

أما في ديوان (الناس في بلادي) فإن  
الشاعر يربط شرية بطله التي هي غربته  
بموامل اقتصادية واجتماعية؛ حيث يقدم  
الكون الشعري في هذا الديوان عالماً يكتشفه  
القهر والتناحر، أو يقنعه بالأحرى عالماً  
مفترياً عن بعضهما، "عالم المتهورين الذين  
يمانون الليل والوحشة والحزن، وعالم الذين  
يتمنصون القهر، ولكل من هؤلاء رموز،  
فالمتهورون قد يتبدون في أشخاص واقعيين  
كزهران)، أو قد يتحولون إلى رموز شائعة  
تحمل ضمنها كالتأطير الصغير في مقطع  
"أغنية حزينة" من قصيدة (رحلة في الليل)  
التي يحول فيها الشاعر قهر الاغتراب عن  
طريق دعوته إلى التعاطف والمودة، بينما  
يبدى القاهرون في مظاهر الهجورية كرتدي  
الوجه الكتيب)، كما أنهم قد يتبدون في  
رموز غريبة بالدلالات الموحية ك(الملك  
الشرير)، و(الأجدل المنهزم)، و(الطارق  
الجهول)، و(وجه يوم)، و(صوته الأجر)  
وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القصيدة

استطاعت أن تجمع كل ألوان القهر  
والتسلط والحرمان، التي يعانيها إنسان  
العصر، كما أنها استطاعت أن تجمع من  
جهة أخرى كل ألوان الفناء والتبديل  
والتدهيل التي يحترقها القاهرون...  
وبذلك نستطيع القول، إنها صرخة مدوية  
ضد مظاهر القبح الذي يكتنف العالم،  
و ضد الواقع المضاد لتقدم وسيادة  
الإنسان، ولعل "الجدة التي تنطوي عليها  
تلك القصيدة تحمل الطابع الذي بدأ يميز  
شعر صلاح، فهو رغم عدم إيمانه بأي  
شيء -إلى حد يبدو كأنه لم يلتزم-  
اجتماعيا بشيء- يتحدث فيه عن  
الإيمان، وهو حين يتحدث عنه لا يعني الله  
ولا رسله ولا أوليائه-مع أنه يتعرض لهم-  
وإنما يعني إحساساً بقضايا العصر في  
أبعادها التاريخية والأسطورية وهي  
استدأها على نحو يهتلم فيه الوجود  
بالحقيقة". وفي عن البهان أن مشاعر  
الوهم والالتزام وعدم الإهتمام الديني،  
هي من مشاعر اللامعني، فهو حينما  
يقول:

أعبرني بالوهم...

لا وهم هناك ولا حقيقة.

هنا يؤكد هذه المشاعر، ويؤكد من  
ورائها رفضه لكثير مما هو قائم من نظم  
سياسية، واجتماعية طبقية، وربما حتى  
عقائدية، وبالتالي فهو يعبر من أزمة  
حضرية خائفة.

وحينما يقول الشاعر في موضع آخر  
من الديوان:

قلبي الليالي بالهجوم المشيمة  
وروحى الخائفة المضطربة

ووحشة المدينة المكتبة.

فإنه لا يزيد على تأكيد جو الكتابة الذي  
استحكمت قبضته بالفنوس، وأنصاف  
الدنيا بالكاتب، يتضمن الوعي المتشرب  
التأني- أساساً- من أزمة حضارية  
إنسانية، وفق أماسها عاجزاً، وترتبت  
عليها حساسية شديدة غلب عليها الشعور  
بألم والاغتراب والتشوق.

وفي قصائد (رسالة إلى سديقه)  
(والحزن) و(الملك لك) و(عيد الميلاد لسنة  
١٩٤٥)، يرمي الشاعر ببطله في مدينة  
تظل كامله بمظاهر الكثرة وضرواتها  
المتعددة، فتشوشك حياته وتفرقه في جو  
من العيشية، ويعمل الشاعر إلى الحل في  
ديوان (الناس في بلادي)، حيث يتكشف  
بأن المدينة، هي مكان اغتراب بالنسبة  
لطله، ففيها يقاسي الوحدة والوحشة.  
وفيها يقهره ليها، وأذ ذاك يتبدى له نور





الإحالات:

١. ينظر: لؤي ابوزنار، جدل الشعر والثورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٧٩، ص ١٦٤.
٢. عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار المحفلة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص ٤١.
٣. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر - خصائصه وظواهره الفنية والموضوعية، دار العودة، بيروت، ص ٢٥٠.
٤. عز الدين اسماعيل، الفن والإيمان، دار الفلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٤، ص ١٦٠.
٥. فعلى من يرغب من الإشارات الهائلة في الاتصال والمشاركة التي تتجها المدينة، إلا أننا نرى "رؤس" يقول: "لا يتأنيثي الشموخ والوحدة إلا عندما تكون في وسط الحشد والجمهور" ينظر: محمود رجب، الاعتراض سيرة ومصطلح، ص ٧٢.
٦. فـسـبـو زياح يربطه بالدين، وفـرـيـد بالوحي والاشموس، وماركس بالإقتصاد... إلخ. نأخذ من الإطلاع أنظر: عالم الفكر، ص ١٠٠، ع ١٠، أبريل، ص ١٩٧٩، ص ١٢ - ١٧ وأيضاً: محمود رجب، "اعتراض" سيرة ومصطلح، دار المرافد، القاهرة، ص ١٩٨٨.
٧. يطلي البهر كاشي على عصر صفة ملازمة له، فهي بل الآن القرن الثامن عشر هو قرن الشك، القرن التاسع عشر هو قرن اليقظة، بينما القرن العشرين هو قرن الاعتراض.
٨. عبد الرشاد علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ص ١٩٨٤، ص ١٩.
٩. فقد أصبح الاعتراض مرضاً يسبب هذا القرن، بل هو سرطان هذا العصر، ففضيحة هذا العصر هي فضيحة الاعتراض، إنه إذاً ليس هناك أي وجه للتقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم يتم مناقشته من خلال مفهوم الاعتراض، وأيا كانت الدرجة التي وصل إليها الاعتراض في مسار أعضائه السمة السائدة لهذا العصر فإنه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر" ينظر: حسن سعد، الاعتراض في الدراسات المصرية، ص ١٥٦، ويتناظر: شاخت، الاعتراض، ص ٥٦، من: عالم الفكر، حول الاعتراض الكفاف كاوي (م)، ص ٨١.
١٠. ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٨.
١١. محمد بدوي، الجيوم الأرضي، "خربة" في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٤.
١٢. صلاح عبد الصبور، الأصمائل الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٦٦/١.
١٣. محمد بدوي، الجيوم الأرضي، ص ٧٥.
١٤. محمود عوان، حيوان اللال الأخضر، مطبع ١٩٧٧، ص ٣٧-٣٨.
١٥. لخصان عيسى، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة علم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص ٢٠.
١٦. برهان غليون، الوعي الذاتي، منشورات جون الفار الجيوند، ص ١٩٨٧، ص ٩٦.
١٧. نزار قباني، الأصمائل السيلسية، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، ص ١٩٧٢، ص ٧.
١٨. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٧.
١٩. نزار قباني، الأصمائل السياسية، ص ٨٠.
٢٠. مجاهد عبد المنعم، الاعتراض والتشويق، المراجعة ١٩٧٩، كانون ١٩٧٧، ص ٨٢.

القرية، ببساطة حياتها وطبيعتها أناسها بالرفق من أنهم (جارجون كالصقور)١.

ويروى الشاعر كبطل هنا، أو خشفه لبطل يتقمص أراهه، هو تمهيس من التناقض الحاد بين الشاعر والجمهور، فطالما أنه يوجد بطل يوجد تناقض مع المجتمع، سواء من هيئة القاصرين أو القهورين الذين استسلموا لقهرهم، وهذا يعني أن الفرد (البطل) أنسلع من المجتمع واغترب عنه، وبأنسلخه هذا بطل مقترفاً عنهم، وهو لذلك لا يستطيع أن يحقق ذاته، لأن هذه الذات لا يمكنه أن تتحقق إلا من خلال التواصل مع الآخرين، غير أن هذا التواصل المأمول تكدت للشاعر استحالاته في مجتمع المدينة المستطيل.

وبناء على ذلك، فإن الاعتراض البطل/الشاعر بطل فطناً ما دام منفصلاً من المجتمع وما دام المجتمع لا يتبنى نظريته التفسيرية، فهو ككائن إنساني اجتماعي لا يمكنه أن يحقق ذاته إلا من خلال المجتمع، ولهذا بطل الاعتراض واقعاً بين الطرفين بسبب تناقض المواقف والرؤى، ونتيجة ذلك كله، هي عجز كليهما عن تحقيق وجوده الأصلي؛ لأنه من الواضح أن النواة الحورية لطاهرة الاعتراض عند البطل إزاء المجتمع، حسب ما تقدم، 'تكمين في ذلك الإخفاق، من جانب المجتمع والإنسان معاً، في تحقيق الوجود الأصلي (Authenticité) نفسها'. وإزالة هذا التناقض، وبالتالي هذا الاعتراض، لا يكون إلا 'إيجاد مجتمع لا يفرز أبطلًا، أفراداً من مستقيمين مع المجتمع' (١) ولكن هذا لن يتأتى ما دامت نظرة الشاعر متفاجرة مع المجتمع، وما دام غير راض عنهم، صارخاً في وجوههم:

كونكم مشووم  
كونكم مشووم (٢)

إنها صرخة احتجاج، بل الإدانة والاستعجاب، وهي صرخة تنكس الوعي التعميس من جوار تامل الذات لذاتها وإن حولها، وإدراك الوجود المتهرب من خلال علاقتها إنسانية متوشحة ومفتخرة إلى براءة البدايات (٣) إنها الحقيقة المارية التي اكتشفتها الذات من خلال وعيها لذاتها وللوجود المحيط بها، حقيقة وجود بنيت ألفتت فيه كل العلاقات الإنسانية السامية.

♦ كاتب وكاديمي من الجزائر

تلمح في تلك النصوص الروائية صراعاً خفياً بين تيارين، هما: تيار الترييف، وتيار التمددين، ويعمل هذان التياران رؤيتين متناقضتين. إذ يسعى تيار الترييف إلى أن يبرز طبقات جديدة، ليس لها امتداد في التاريخ بوصفها طبقات فاعلة، لينسب إليها الفعل التاريخي، والتغيير الثوري، متمسداً على المقولات النظرية الاشتراكية، فتكون حركة ترييف الرواية جزءاً من حركة ترييف الثقافة، وتكون هذه الأخيرة بدوره جزءاً من حركة ترييف المجتمع بجماليته كافة، بدءاً بالمهنية، ومروراً بالذوق المرماني، والتعامل المؤسسي، وانتهاءً بالأزياء.

أما تيار التمددين، فهو صُلْب برومانسية لذلك التاريخ، مبرزاً دور المدينة، وقبعتها، وعاداتها، وأحياناً الأسماء فيها، ويحس بذلك المقولات النظرية التي تبتأها تيار الترييف، وينشئ تجربته التي تفامر برؤية اسمها التماسيل للمدينة عبر الفن، الذي هو هنا الرواية، التي تقترح رؤياً رئيساً تؤسس لمفهوم الدولة الوطنية الحديثة، وتتبع بناءً على ذلك مقولات نظرية جديدة وخاصة، لتبني ثقافة تفرض نفسها اقتصادياً، وإعلامياً، وسياسياً، واجتماعياً، وتؤكد العصر والدول المتقدمة، وتزج ثقافة الترييف التي أقيمت فخلها، ولم تقدم من السهل سوى الغشاء، والتي أوقمت "سورية" في أزمة اجتماعية ثقافية، انعكست على جوانب الحياة الأخرى. وبذلك يمكن للرواية أن تستعيد دورها في بناء فلسفة للمجتمع، وذلك إذا ما نجح هذا المشروع أو هذه التجربة.

### النوع الملحمي في الرواية التاريخية السورية الجديدة،

يمكن للرواية التاريخية أن تحمل من العناصر الملحمية أكثر مما يمكن لأنواع الرواية الأخرى أن تحمله، وذلك من حيث: ١- ظروف النشأة: نشأت الملح في فجر تكوين الشعب على شكل ألسان بطولية، تروي أشهر الأحداث وأمجدها في تاريخ هذا الشعب أو ذاك، وكذلك تقدم الرواية التاريخية في لحظة تكون وعي استراتيجي شامل لمرحلة تاريخية من حياة شعب، قد تعد بمنزلة ولادة جديدة له، فتروي أشهر الأحداث التي تخدم هذا الوعي.

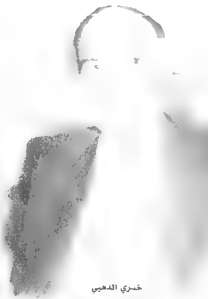
٢- الموضوع العام: إن موضوع الملحم حدث هام في حياة الشعب كله، وهو ليس حدثاً في حياة الكاتب، وإن كلاً من الرواية والتمسدين إليه مقتنعون بمسئله، ويصوبان نظرتهم إليه، تلك النظرة التي لم تكن قد اختلفت بعد كثيراً عن نظرة

## الرواية التاريخية السورية الجديدة

شهاد العجيلي

أخمدت نار الفتنة في سورية، في مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين، حيث هدأت الأحداث، واستقر الوضع

الداخلي، حتى بدأ الروائيون بمعالجة تاريخ سورية الذي يعود إلى مطلع القرن في أعمالهم، وكانهم خافوا عليه من الضياع، وأن شيئاً آخر دعاهم إلى ذلك، قد يكون الرغبة في التماسيل للمرحلة، كل وفق رؤيته، أو إيديولوجيته التي عزز إليها الانتماء وعلى هذا السياق تطبق مقولة صيد الناصر إن الشعوب والأمم أشد حاجة في أزمنتها إلى التاريخ. بيد أن تلك الحركة التماسيلية لم تكن للعبرة، وإنما لبداية صهيد جديد أو ولادة جديدة، تسعى للبحث عن النار التي سببت ذلك الدخان، وقد يؤدي البحث في التاريخ القريب إلى نتيجة.



خيري الذهبي

لقد نمت هذا النوع من الروايات التاريخية السورية بالجديدة، لأنها تختلف عن الروايات التاريخية في النصف الأول من القرن، التي تروي سيرة إحدى الشخصيات التاريخية في إطار روايات، مثل روايات "جورجي زيدان"، أو روايات الشكل الأكثر تطوراً لدى "مسروق الأناؤوط".

بأكورت: التاريخ الجديد للعالم، ولاحلي: التي طبع فيه دوراً؛ إن لم يثبت تاريخياً فهو مثبت روئياً، والفكر القومي، والحزب والجنس الروائي، إن سر هذا الأساق بين الشكل والمضمون هو: باكورة الأسياء.

لقد حمل النص الملاح للمحمية المذكورة آنفاً، وفيها يأتي حديث عن كل واحد منها:

#### - النشأة:

تماليح "رياح الشمال" التاريخ السوري الحديث في بواكيره، من عام (١٩١٣)، حين كانت المجاعة في "حلب"، حين انطلق الثورة العربية الكبرى، متبعية مسيرته بكل مغاضاتها الإيديولوجية، حتى لحظة ولادة الوعي القومي. إن هذا التنوع للمغاضات المختلفة، أضفى على العمل المزيد من الملاح للمحمية، إذ لم يقصر التاريخ على رؤية واحدة، وإنما طرح بشكل من أشكال الحيد، مجموعة الرؤيات التي شكّلت تلك المرحلة، فكان ما سمّيته بالرؤية الاستراتيجية الشاملة للتاريخ، التي أبدعها الفن وكأها رؤية الشعب، كما في الملحة، أنّها في الحقيقة صدرت من منظور روائي أصيل.

#### - الموضوع العام:

كان موضوع "رياح الشمال" حدثاً هاماً في حياة الشعب، كما يفترض أن يكون عليه الحدث للمحمية، فهو في إطاره العام يمالح مقدمات الحرب العالمية الأولى، من خلال انعكاساتها على مدينة "حلب"، ثم يمالح أحداثها في "حلب"، وفي الجبهات التي سيطر عليها، فالحديث مأخوذ من الماضي التاريخي القريب لمصير الروائي، وكل من الروائي والمثقفين حبيب رهيبة، وقد أبدى كل ذلك منظور روائي، لا لمحمية.

مراحله وتسللها من جهة، واستمرار الأحداث للمحمية من حيث استمرار الشخصيات وعلاقاتها، في الأجيال المتتالية من جهة أخرى.

في كل ذلك تعزّ النصوص الروائية نحو الملحة وكأنها فجر تكوين سورية جديدة.



تاهل سليم

#### الرواية والمدينة

("رياح الشمال" (سوق الصفيّر") - نموذجاً)

#### الملح للمحمية كنص روائي:

يبين أن العناصر للمحمية في هذا النص "رياح الشمال- سوق الصفيّر"، هي شكل من أشكال عملية تخطيط المدينة، وذلك بالتركيز على دورها في المرحلة بين عامي (١٩١٣-١٩١٦)، وقد يكون الأمر عملية غير واضحة يقوم بها الروائي، أو ضرورة فنية يقتضيها ذلك النوع من الرؤيات التاريخية، الذي سأسميه الرؤية الاستراتيجية الشاملة للمرحلة التاريخية.

إنّ نص روائي يذاع لمحمية، أو أنّه جاء شكلاً روئياً يوافق مرحلة الانتقال من مفهوم الدولة الحديثة المتشكلة بالخلافة العثمانية، إلى مفهوم الدولة القومية وتكوينها، يتواءم مع الانتقال من مفهوم الملحة إلى مفهوم الرواية، فكل شيء في

معاصري الحدث أنفسهم، وكذلك الأمر في الرواية التاريخية، التي تقوم على حدث مهم في حياة الشعب، وكل من الكاتب والمثقف مقتنع بمدى وقوع ذلك الحدث التاريخي العام، وبصحة خطوته المرضية، أما الخلاف والاختلاف فهو في صواب النظرة إلى ذلك الحدث والأحداث الأخرى المحيطة له، وذلك وفقاً للوعي والروية؛ فمبدأ الملحة ينظر إلى موضوعه بعيني الشعب، أما الروائي فتكون له بناء على وعيه رؤيته الخاصة، التي قد تكون رؤية رائدة، ومفسّرة لرؤية الشعب، التي قد تكون رؤية قطعية مدججة.

١- الفرد البطولي: تتفق كل من الرواية التاريخية والملحة على وجود البطل الذي لا يتفصل عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه - وذلك على خلاف البطل في أنواع الرواية الأخرى غير التاريخية، فهو هناك يجب أن يرتبط بعلاقة إشكالية مع العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه - ولكن مفهوم البطل في الرواية التاريخية يختلف، فهو يبقى واقعيًا، وخاصاً لقوانين التاريخ، وهو سلمي أو غير نشيط إلى أعلى مستوى، وذلك لضرورة إبراز صورة العالم المتناظر من حوله، وعلاقته به، وبصورة القوى التاريخية بشكل خاص، تلك التي تشكل البديل للقوى الاجتماعية - التي تكون الغلبة لها مقابل غلبة الأبطال في الملحة - في أنواع الرواية الأخرى، وهو قد يملك وعياً بذاته منفصلاً عن عالمه، لكن قوة أحداث التاريخ تمنع ذلك الوعي من أن يحدث تغييراً يحوّله من بطل روائي إلى بطل لمحي، حيث أن نشاط الإنسان في التاريخ مستبعد كلياً.

٢- الفضاء النصي: لقد كانت بداية ذلك الفروع للمحمية في الرواية التاريخية السورية الجديدة في عام (١٩٨٧)، مع ثلاثية "التحوّلات" لـ "خيري الذهبي"، ثم ثلاثية "رياح الشمال"، لـ "تهاد" مدارات الشرق" لـ تاهل سليمان، عام (١٩٩٠)، ثم ظاهرة تشمل الفضاءات النصية لتلك الأعمال وهي ظاهرة الأجزاء المتتالية، التي تمنح النصوص شكلها الموازي لشكل التاريخ في تتابع



## ١- الفرد البطولي؛

تميّز الأبطال بعبادتهم كما هو البطل الروائي، فهم يتأرجحون بين الاهتمام بمصائرهم الخاصة، للالتصقة بالحيث، وبين الاهتمام بمصائر مجتمعهم الذي قلما قدراً، وألماً هو فحلات استعمارية يمكن التصدي لها. هذا ما يجعل الشخصية قلقة، فمرة تكون إيجابية، ومرة تكون سلبية، وكذلك القوى الاجتماعية التي تبدو غائمة في سماء "الخاص" الذي هو مادة الرواية، لأنه يعكس الروح العامة للمسر. ويسعد القديسين بين الأفراد، كما يتخضم وعيهم بالتفسيوس، وبالتفصل من مجتمعهم، مع تقدم السرد الذي يتناسب مع تفتح الوعي، ومع نمو الشخصية الروائية، وتوليد القوى الاجتماعية، والتضام فعالياتها في التاريخ، وذلك حينما تتوزع توجهات الأبطال بين الماركسية، والتمجيد للثقلانية، والبناء مع الأتراك، ومع تقدم السرد شيئاً فشيئاً، تكشف القوانين الاجتماعية الكامنة وراء مصائر الأفراد، مبذوبة في ظايا "الخاص"، ليصل الفن الروائي إلى أهم عناصر نظريته، على حد قول بولزك:

"نبنى على القوى الاجتماعية الكبرى في المجتمع البرجوازي أن تبرز بوضاً واضحا في إطار ما هو خاص، حتى لا يتعد هذا الوصف التاريخي للحياة الخاصة إلى درك الأحداث الخاصة . سنجيب دراسة كل من الملامح الثلاثة: الواقعية، والوعي، والرواية، والتي تشكل أبعاد القصة في هذا النص الروائي كيف يمكن أن تتبدى الحياة الخاصة في سياق أحداث التاريخ الكبرى، وكيف يمكن للرواية أن تصوغ الوجه الآخر للتاريخ، المغاير للتاريخ الرسمي.

تجري أحداث "رياح الشمال" (سوق الصفيين) في فجر تكوين الدولة القومية، وهنا يبدأ زمن المشروع الروائي الذي يؤمل للمدينة، ومركزه في هذا النص "حلب"، وفي الوقت ذاته يكتب "سورية" الحديثة من وجهة نظر روائية، ولن نستخدم عبارة: يؤرخ "سورية" الحديثة.

## ٢- الواقعية؛

على الرغم من سطوة أحداث التاريخ، لم يهمل "الخاص" في أي لحظة من لحظات السرد أو الحوار، وذلك إن لم يكن

في الحدث، فهو في الثقة، كما رأينا، إلا ما اقتضته الضرورة الروائية، لا سيما في السرد التاريخي، فحضلأ على الحالة الاجتماعية التي اقتضتها دورة الحياة الاستثنائية الطويلة زمن الحرب، صالح النص الأوضاع الاجتماعية المتأصلة في نسجته، من مثل الرغبة في إنجاب الذكور دون البنات، واليحب عن زوجة أخرى لهذه المهمة، لا سيما في ريف "حلب"، وطرق إلى بعض المادات الاجتماعية من مثل حفلات طهور الأولاد، كما حاول تصرية المجتمع الديلوماسي، بالبحث في ظاهرة سرقة الآثار من "حلب" على يد فتمصل "بليكا".

فتمت الملامح الملحمة المتجلية في النص الروائي شكلاً جديداً، ملتصقا بالرواية التي قام عليها في معالجة المرحلة التاريخية، إنه شكل خلق ينزج إلى الاستقرار الروائي، ولا يتفصل من الضممن القلق للحديث التاريخي، الذي يترج بدوره إلى الخروج من مرحلة تهافت الدولة الدينية إلى الاستقرار في مرحلة الوعي القومي، فشكل بذلك تجربة طرحت مقولات نظرية جديدة على المستوى الفني الروائي، وجندت في ذلك الشكل الجديد، مقولات نظرية، تاريخية، وفكرية مهمودة. وثاني واقعية القصة لتخدم كلاً من الوعي والرواية، بالاتساق مع السرد، الذي يعضن الوثيقة التاريخية، والشخصية الجبراة في علاقاتها مع التاريخ، إذ تلعب الجبراة الواقعية للنص حد خلق علاقة روائية بين إحدى الشخصيات الروائية وهو الأستاذ "خلاق"، وبين شخصية تاريخية هي شخصية "شيلي الشميل"، أو بين شخصية الشيخ "درويش" الروائية، وشخصية "الشريف جمين" التاريخية، أو أن يدار حوار روائي بين شخصيتين، يجعلنا نحار في كونهما تاريخيتين أم روائيتين، وهما: الجنرال "تيكسون" قائد الحملة الإنكليزية في "كوت العمارة"، والكولونيل "تاونسند" قائد القوات الإنكليزية المهاجمة على البير.

## ٣- الب- الوصي؛

لا يغنى تزامن انتشار الوعي بالدولة القومية مع انتشار فن الرواية في المنطقة العربية، والمكوف على الاشتغال عليه، ولعل "قائمة الحق" لقراشمين المرأش "أهم مثال يؤذي الغرض بأمانة، وكون الرواية في الأمل التفسير الفني عن المجتمع البرجوازي المدني وعلاقاته. سيكشف من جديد تاريخ المنطقة القريبة،

وسيشهد لحظات تشكل الوعي القومي ودور المدينة وعلاقاتها، في يستطيع في ضوء ذلك قراءة أحداث المراحل التالية التي يمررها بأحداثها، لكنه لم يكن قبل "رياح الشمال" يعرف قوانينها الاجتماعية، والسياسية، التي جعلت منها تاريخاً. إننا نعرف أن "حلب" كانت نقطة حيوية آنذاك، ولكن لا نعرف كيف ولماذا، ومع النص نعرف ماذا تعني المدينة، وكيف يحكم على بعض المدن بالعراقفة في حين تبقى مناطق أخرى - سواء أكانت منذاً أم بلدات أم قرى- على هامش التاريخ.

نبدأ من "حلب" لننتقل إلى العالم، ثم تعود إلى "حلب" التي هي البداية والنهاية. فهبدأ النص بالبعية اليومية في "حلب"، وتحدثاً في منتصف الطريق الواسلة بين "باب الحديد" وساحة "بالقوسا"، كما يطو الناس أن يسموها، أو "فجور" أو "أهول"، وفق الاستدات الرسمية العثمانية، حيث "سوق الصفيين"، وحيث مصابيح الخيوط، وخانات الخضار، والفريات، والدواب المسكة، والحريز، والقطن، والتجارة وأهلها، والبائع والشراء، والحسابات، ومزارات الأولياء، والكتاتيب، والمشارب، والمدارس، والحارات، والأزقة، والبسوت، والناس، والأطفال، والمهائم، وأمازيجه، وكل ما يمكن أن تلمسه مدينة متكاملة بملاقاتها التاريخية والاجتماعية في العالم، لتأتي مجريات التاريخ كتجريف أحداث الحياة اليومية: "... ولكن أخطر بذا بمصر الصدور، فلم يعد الناس يسمعون عن الجمليات، والإضرابات، والمظاهرات التي تفتح ضد الاحتلال العثماني فحسب، بل وصل إلى اسماعهم أيضاً أن حرباً كبيرة قد اشتعلت في مكان ما، وأن كل دول العالم راحت تترج فيها، إنها الحرب العالمية". بذلك تدخل المدينة دورة حياة جديدة، الفعل فيها سياسي، وروده اقتصادي، ثم اجتماعي: فالفعل السياسي يتمسك بالحرب، التي أدت إلى نتائج اقتصادية تمثل بمصادرة الغذاء، والوقود، وتوقف حركة البيع والشراء، فهدم الماعول من العمل، وانتشر الفقر بسرعة، هذا أدى إلى نتائج اجتماعية تمثلت بصرف النظر عن الزواج، فضلاً عن انتشار نتيجة سوق الرجال إلى الحرب، وجوع الأطفال الذي حدا بعض الأهالي على العمل في البغاء لإطعام الأطفال حيناً، وللاقتصاد الرجل شيئاً آخر. وهكذا كتبت المدينة تاريخها عبر المراحل الرواية، وبداية تقدم بيتنها إلى العالم، برصد علاقاتها المتنوع والاختلاف التي لا تنتهي، والتي تقدم في كل مرة وجهاً جديداً للمدينة، أي نسا

والتركي... كما يدعم ذلك التمسّد، لغة المصدر التاريخي الروائي، تلك التي تبدي تقسّق الحدث الروائي على الحدث التاريخي، ولغة سرد اليوم الروائي، التي تضع بالحياء، وتبث في المتلقي المشاعر المتأخّضة، وتجلّي فيها المحلية بوضوح، فهي ممثّلة اجتماعياً، بما تبديه الأغاني الشعبية، والمواويل، والأمثال، والتعابير الشعبية، وشعارات المرحلة، والأهازيج، والتهافتات.

وقد تجلّى الخاص بوضوح على مسعد القصة، إذ ظهرت خصوصية البنية الاجتماعية - الثقافية على مستوى الأحداث اليومية الصغيرة، في دائرة الحدث التاريخي، وهو الحروب، وما اقتضته من أحداث وفجرات اجتماعية، وقد طرح النصّ ذلك اليوم الخاص سواء الذي في المدينة، أم في الريف. وإيماناً في الواقعية، وجدنا خلق علاقات روائية بين شخصيات روائية وأخرى تاريخية.

لقد أراد الوعي الاستراتيجي الشامل للتاريخ، الذي تجلّى في النص، أن يبيّن المدينة "حلب"، برسمه لحظات تشكّل الوعي القومي في المنطقة، وتضمّن دورها في تشكيله، ولم يكن ذلك بطرح أحداث التاريخ الكبرى، بقدر ما كان يطرح الخاص الذي قدّم روح المرحلة بمصاديقه تاريخية، صامداً للمدينة، لأنها قادرة على أن تفعل في التاريخ، بسبب علاقات التنوع والاختلاف والاصطراع فيها. وقد بنى ذلك الوعي (الروائي- النبوية)، التي تقوم على استمادة المدينة دورها الضالع في تاريخ سورية الحديث، إذ نجد رسم التجربة التاريخية على النظام الرأسمالي، وشكله الاجتماعي البرجوازي، وإن كان بهيئة مشوهة، نتيجة لمرسوبات مرحلة الترييف التي صاغت منها اجتماع طويلاً، وأثبتت التجربة التاريخية فشل مشروعه.

♦ باحثة من سوريا

## الرواية تجريبية، هي حين يخضع التاريخ لمقولاته النظرية التي تمنحها الوثيقة الشرعية، وهذه الوثيقة يكتبها الأقوياء، أما الرواية فتستمد شرعيتها من مصداقيتها الحيائية.

أحد قطبي التّيارين المتصارعين على التوثيق الروائي لتاريخ سورية الجديد، عبر ما سمّيته الرواية التاريخية السورية الجديدة، وهو تيار التمددين، الذي يجعل للمدينة الدور الأهم في تشكيل التاريخ، وصناعة المستقبل الأفضل للمجتمع السوري عموماً.

لقد تمكّنت هذه الرؤية من أن تتصرّف ذاتياً، وتفتح للقطي، وذلك بتجليها في نص تجربة، أساسه محاكاة الحياة، وذلك بالاشتغال على الخاص بالدرجة الأولى، وصناعة أحداثه بالتقاسم مع أحداث التاريخ الكبرى، التي جاءت ثنائية، وبذلك تجلّي التاريخ في سياق خيالي، أكثر من تجلّي الخيال في سياق تاريخي، وقد تضاهت العناصر الثلاثة: القصة، والقصة، والمصدر لإبراز ذلك، فقد فرضت للملاحم المحلية مجتمعات لغوية متعددة، ومتباينة مكانياً واجتماعياً، تبعها تعدّد اللغات، وحوارها، واصطراعها، وفق الرؤيات المتوافرة في المرحلة، ممّا أعطى المصاديق التاريخية، التي دعمتها لغة الحوار، التي تتفكك فيها الآلة الواحدة إلى لهجات اجتماعية، تمّ على رؤيات إيديولوجية متصارعة، إذ نجد في النصّ لغة الحلب، ولغة المرافة الجنوبي، ولغة الكردية،

روائياً جديداً مختلفاً.

قدّم هذا الوعي الشامل للتاريخ رؤية روائية ركّزت على تفصيل دور المدينة في أحداث التاريخ الحالية الكبرى، ربما لم تمتلك المدينة "حلب" ذلك الدور التاريخي في تلك المرحلة، لكنّ الرؤية الروائية أرادت لها ذلك، من خلال طريقة صياغة الأحداث التاريخية والروائية، في خطاب روائي يعتمد السرد، الذي بدت "حلب" من خلاله إحدى أهم المدن التي عصفت بها الحرب، هي المالم، لكنها استطاعت أن تلوح التاريخ لتعلمه، وتنظم نفسها، من حيث بناء وجودها الفكري والمادي، الذي بدأ في تلك المرحلة، والذي اقترحت له الرؤية الروائية رؤية مستقبلية لتستمر ويتطور.

ج- الرؤية،

فلنا إنّ الرؤية الروائية قد اقترحت رؤيا مستقبلية تتركز حول استمادة المدينة دورها في الفعل التاريخي، وبالفعل نجد أنّ الرؤيا صدقت، ذلك أنّ المدينة استمرت واستمادت دورها من خلال مسودتهم السورجوازي الوطنية منذ تأسيس المشروع القومي، حتى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، إذ خبا ذلك النجم، وخبث المدينة منه بناتق نجم الاشتراكية، وتعمل دور الريف وعلاقاته، لكنّ المدينة عادت من جديد، إلا أنّ عودتها كانت مضطربة، تريد لها الرواية التاريخية المدينة أن تستعيد وجودها القديم، الذي لا تفصله عنه العلاقات الاقتصادية الرأسمالية عن القيم الاجتماعية البرجوازية الوطنية، في حين أنّ التّيار الآخر الذي سخط رؤيته في شوك التجربة التاريخية، ظل يمشي ومها، فالنظام الاشتراكي أفرز من نفسه طبقة رأسمالية تملك رأس المال، والسلطة، لكنها ناقصة، لأنها تفرض على الشعب علاقات إنتاجية لا تتناسب وأهداف التنمية الاقتصادية التي تقادي بها، لذلك بدأ اصحاب التّيار الثاني اليوم بسكوت، في حين نلمح خيطاً رومانسياً للمدينة الأولى لدى اصحاب التّيار الأول.

نتيجة،

يمكن القول إنّ الرواية تجريبية، هي حين يخضع التاريخ لمقولاته النظرية التي تمنحها الوثيقة الشرعية، وهذه الوثيقة يكتبها الأقوياء، أما الرواية فتستمد شرعيتها من مصداقيتها الحيائية. يشكّل النصّ السابق تجلياً من تجليات

أبوت المصادر والمراجع:

- ١- الأديبي خيري، ١٩٨٧- التحولات (١) (حبيبية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ٢- سليمان نبيل، ١٩٩٠- مدارات الشرق (الأشرف)، ط١، دار الحوار، اللاذقية.
- ٣- سيريس نهاد، ١٩٨٩- رياح الشمال (سوق الصفيّ)، ط١، دار الحوار اللاذقية.
- ٤- لوكاتش جورج، ١٩٨٧- نظرية الرواية وتطوّرها، ط١، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، دمشق.
- ٥- الرواية التاريخية، ت: د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية.
- ٦- المرعي فؤاد، ١٩٩٢- مبادئ النقد ونظرية الأدب، منشورات جامعة حلب.

## الوقوف على التفاهيل

• خالد أبو حميدة •

مع كل هنيهة ذكرى، أتخيلُ فيها  
وجه المرأة، تلك..  
وجهمك..  
لما تقترين، وتبتعدين  
رغمًا عني،  
حين لمحتك أودعتُ شجوني المخبوءة  
عينيك  
وأنفيتك.. محض سؤال حيرني..  
في الزمن الأقصر من رف عيوني، وعيونك  
أخذتني العزة بالشوق،  
فصرت على أعتاب العشرين،  
وقلّمت الزائد من عمري  
حتى لا يُمنى من ذاكرتي، طيفك،  
رغمًا عني..  
قلت بأن منذ الماء، وقبل الماء  
تلاقينا..  
لا أدري  
هل في ظل كنان غرّد في شجر الأحلام،  
أم كنا في زاوية سماء مظلمة،  
كان لنا نعيم فيها..  
صدناهُ سويًا  
رغمًا عني  
أومات لنيع الكلمات المخبوسة في أعماقي  
أن يتفجر  
حتى لا أخسر أجمل بوحى،  
حتى لا أخسر قمرًا علقتني فيه قبيل الفجر  
بنجمين،  
كأن ومض..  
وانسَلَّ كخيط فضي.. رَقِن قصصان  
العتمة وارتاح..  
بين لمحتك..  
أودعت القلب بياضك، والسمرّة،  
تلك الأجل فوق طفولة وجهك  
من أعلى الجبهة،  
حتى قلبي  
أجلت الخفق وأطلقت عنان شفاهي

١- حد المرأة  
شاغلني منتصف الليل، وشردي  
عن وطن مطوي بين الأوراق،  
وتورية الكلمات،  
فجر أشجاني،  
وأعاد الخفق إلى سكته الأولى  
قبل بزوغ الفجر بحرف أو حرفين  
أيقظني..  
مع ورق الشجر النائم في الشرفات  
صوت..  
مثل ندى الصبح البري،  
خفيفاً..  
هنب..  
على رفتي، وخمعة باورافي  
سطراً.. لا أدري..  
أوسطرين وأوغل في  
كمبر تأسرة القلوات..  
صوت امرأة  
أعرقه  
في المجد، وفي فورة إحساسي الأولى  
لم أشهد غير زماني فيه، وبعض  
ملاحم روحي..  
يفسّل خوف خطابي ويغمرنني  
حين أصلي..  
بملاوة عمري الآن..  
لا تتجخ للشعر، وزغب الأحلام كثيراً  
قالتما..  
وانا أسقطت الخفقات من الحبر  
فصارت كلماتي، شخص، وتورق

حن يهيم على شفقته الضوء، ويصدح  
بأذان الهجرة من رغب الريش، وبيت  
القش إلى شرفات، وقرميد الناس  
المحطين  
كم جفنا يلزم..  
كيما يفجعنا هول الدمع بداخلنا..

فلذا

ماذا تحتاجين...؟

ما يحتاج النهر ليحمل كل مسماه؟

ما يحتاج البحر ليحمل معناه؟

ماذا تحتاج الأرض لتحمل طعم مسماها؟

ما يحتاج الصبح ليعان لون مسماه؟

ماذا يحتاج الجسد ليكشف كنه مسماه؟

الماء... الضوء... الروح...

ذلك ثالث الفطرة حين نقتر أن نحيا..

لكن ما دمنا لا نملك حق الحيا... والموت...

هناك أشياء تفادرتنا...

نهر جف، ويحج جف

ومصبح أثقل الليل... وجسد يبيت بين جوارحه الروح

وخطوات عائرة بالأحلام، وبعض شفاه راجفة،

وحناجر شققها البوح الناشف...

كل الأشياء تفادرتنا، حتى لون العينين يغيره نغم

الأيام

ولون الشعر، وكل ملامعنا

نحن إذا نتنفس... لكن كي نخسر في حرق

الأنفاس مزيزين علينا...

أشياء الضناها... كبرت معنا... فينا...

وأنا السائل...

عن معنى أن يقف الرجل على حد الحرف ليرسم دوما

وجه امرأة لا يتقنها... حتى يمررها..

ذلك حدثك، حد صاراتي، وإشاراتي

إن أقلت من الشوق اليك ورحمت أجاور

بزدخ أعماقك حتى تتجلى أبقارك لي

هل أسكن في أعماقك طيفاً

تحكين له عن معنى أن تشاق إلى نفس محموم

يعلق في الرثين ولا ينزع إلا عرق

كالشاح ينز من الجبهة..

بالكلمات،  
فراشات حممها الحزن.. وخبطت..  
كم يأخذ منا هذا الثوب الأبيض  
حين تدور الشمس،  
وتسقط في حدقات العينين  
توت... سنا..  
لو بالجم..  
ابتسمت...

لم أعلم أن البسمة تخلق في الوجه كما لون العينين  
كما رسم الشفتين، كما أشياء وجدناها تنبت فينا  
تكبر مثل سنن العمر  
فكم يلزم، من أنفاس تقفلنا..  
كي نعلم أن بروق الضح قصيرة  
وبان البهجة،  
فجر سحري ما نلث حتى يمضي بنداه، ويرحل...  
كم ليلاً يلزم كي ندرك أن ليالي الشعراء  
معلقة، بهما رؤاهم...

بعيون أحبهم.. وليالي غدت سوداء كما عين  
امرأة شاردة الأهداب.. بهيداً عني  
كم نجماً يلزم كي ندرك أن الليل  
وأن طال يذوب على جفن يسرقه الفوق... فيدبل  
كم شمساً يلزم كي نفتح أن الشوق يقطع  
خيوط الأحلام،

إن احترق بوهج الشمس، وأعلن بدء  
صباح آخر...

كم نفساً يلزم كي نفتح أن الأضلاع  
تعلق بين حناياها، كونا، يذفق دمه...

ويقاب الأحاساس بطعم الأشياء...

قلبا إن تغبت فينا الخطوات... يظل يثق  
ولا يتعب..

كونا.. ما زال يدور بنا...

كم عيناً يلزم،

كي نلمح نوار الدمع على وجنات المجرحين  
كم عيناً تحتاج لنجس... أنفسنا كيف نخرش

فوق وريقات الورود، وترسم عصفوراً

قمن جناحاه... ولم يتعلم بعد أغانين

التغريد على الأصصان..

لم يتعلم كيف يكون الند الأجل للأفق  
الواسع،

فتقرأ من غير كلام... من غير حروف  
هل أصغرك الحرف وهو اللفظة الفوارة  
في الشفتين فأثرت الصمت...  
يا شفة تطويها النسمات، فأعزها..  
كم حاولت العبث بأفئدة المحرومين...؟  
كم فرت فوق نداها نسمات الصبح فجرحت  
رقتها.. ؟  
كم شفة لم تغفو فوق لأبها تنسى بسمتها  
المنقوشة كالوشم..... وتصحو...؟  
حين يمر عليها نفس محمول بالتنهيد...؟  
كم شفة  
لما تضحك لا ألمحها، كيف ثقل القيد

من خلد الأطراف  
روحي تتريصد صحوك  
وهي الألقى.. أبقى من جبروت الجسد، وأهوى من لُعب  
الفتنة والإغواء  
من أي صراخ، من نظرة يأس.. من حد الصمت الموجه،  
أقوى من سحر الرغبة بين اثنين إذا خليا في العتمة  
ذات حنين  
أقوى من دهم الأنثى  
حين تطل بكامل رونقها، وأذاقتها..  
قولي...

من أعماها كل خواصر الجذب سوى روح تتوثب بين  
تفاصيل الجسد  
ولفتات العينين  
لن أطلعك عليك  
لأنك

أوراق بين يدي أفتبها، وأقول ما هو مكتوب فيها  
بوهلك قدام العينين مرأيا، اتغللها، أسرب فيها..  
فأراك بكل تفاصيلك من غير خجل  
وأرى نفسي ترتعد على هبات الريح، ورائحة الليل  
تهدهد شعرك وتسمده باناملها...  
هل كان طويلاً شعرك...  
أم كان كحظي عندك  
خالاني طول الليلة بردانا ارتجف على تلح الكتفين  
يا امرأة حاولت المرة تلو المرة  
أن تغلب من قيد الفطرة...  
لكن خانتها هي خاتمة الأم  
أنوثتها

فتلاشت.. بين وسوس رغبتها..  
في الجمي، وبين ضباب الفجر الناعم  
كم يحتاج لكي يتبخر...  
إشراقة شمس في الأفق تدنيه..  
فينسبل ندى فوق الأوراق اليابسة، ووعداً في الأوراق  
الغضراء

وفوق الشرفات العالية الأسوار  
لم يصدق ظنك: أحد في العالم غير رؤاي...  
ودليلي...  
أن شفاهي في الأوراق اليابسة على أغصانك،  
والأصغر المهجورة عندك، تطرح شمراً..  
لا يشبهه غير الضحكات المرسومة في العينين..

أوراق





هل كانت تختبئ بأعماقك نجمة...  
 هل كانت تهتر وتومض إن غازلها رجل  
 أو أوما بالإعجاب لها جفن شردت أهدابه في زحمة  
 هذي الأطياف  
 أم كانت تنتفض جوارحك الكسلانة  
 إن صدقت كفاً كفاً، أو لستها..  
 أوطار لها طرف.. مجنون حالم..  
 أم عانيت خيالك ذات شعور بالوحدة  
 قبل عناق جارف  
 واقتربت شفتك كفاً..  
 وأصابك الرجفة ذات يباس...  
 هل جريت العطر وأنت تومنين  
 على بحر من شجن وثلوج...  
 كم نعلش والماء يبللنا، يغرقتنا..  
 كم ترعد وتصلط جوارحنا،  
 كم نشعر بالبرد.. ووهج الشمس يحرقتنا..  
 لم أجد الأنثى في الرأة،  
 لم أجد النشوة في المتعة،  
 لم أجد الورد على عتبات الشوق،  
 ولم أجد الشوق على قصب الأضلاع  
 ولم...  
 لم أجد الأضلاع تطوق ما يشرّد من خفق في صدري..  
 أم...  
 كم أعجبت من نفسي حين أراها تختصر العمر بساعة  
 صفو في آخر الليل...  
 كم أعجب منها كيف تمر على العمر مرور المختبئ من  
 النور بإستار العتمة...  
 لست الأجل بين نساء الأرض، ولست الأحلى  
 بين صبايا عشن بذاكرتي.. لكن صبا الوجد  
 ونوار الشوق يجعل كل الأشياء حوالبنا..  
 لم تخلق هاتان الشفتان، لكي (تتخذ)  
 لم تخلق وجهك... للحن وللأسود...  
 خلقت وجناحك كي تتورّد  
 يا طيف امرأة...  
 علّمني فيه على ألق الكلمات  
 وأبعد.

ونطّاق كل فراشاتي لضياء الشفي  
 لبرعمة بيشاء معلقة في الشفة السفلى  
 كم شفة طلّت بين حرائق تموز أرق من النسمة  
 وأخف من الكلمة  
 حين تبوح بها..  
 فقصت طول العمر تلحّج من غير لسان..  
 كم شفة يختصر البوح على خفتها.. وسني العمر..  
 عدا ظلّ البسمة، ومراقبي الأشياء الصلوة  
 شفة تختصر امرأة عاتقة برؤاي، تستعبدني.. لا  
 تعقني..  
 إلا حين أفيض بغيمي فوق صحاريها الجرداء العطشى..  
 شفة تختصر امرأة لا ينقصها غير البحر لكي تتسع  
 لماثي  
 لا ينقصها غيري...  
 فهل تجدني بقلبي متسعاً  
 كي تشجّر أمانك من جمرة تموز وآب  
 وتلبس نوار اللوز بغفلة آذار ونيسان  
 هل تجدني بقلبي متسعاً  
 كي أطلق فيك يدي، نشف صرف الأيام  
 عن الجبهة تلك الوضاعة  
 عن ذلك الصدر الريان  
 أم اكتب أنك ما زلت روي  
 تفتسل كما شجر الورد، تسيل عطر براصمها  
 وتشدّ نحيلاكي كي تسرخ فيها... من غير أوان...  
 كم فيك..  
 من برعم شوق لم يفتح بعد  
 كم من نرجس، وينفسج، وقرنفل  
 في روحك...  
 كم من ورد  
 لكنت حين تنامين تجورين على ألق ربيعي فيك..  
 فينطفئ على خديك ويدبل  
 قولني..  
 إنك قلبت وريقات الورد على رقعة كفيك  
 وشفت بيمنتك العطر يسجّ رخيّاً بين أصابعك  
 المعجونة بالاصطناع..  
 قولني  
 إنك راعيت بذار الأحلام بأعماقك...  
 وحكمت عليها.. أن تتعق  
 هل كنت كذلك؟

## قصة

# أرباب القار

• نورة محمد فرج •

لم انتظر كثيرا، فقد كان كل شيء جاهزا بعيني، فالباب موارب، ويسهل دفعه، فدفعت، وهناك رأيت أمي محببة في سكون تام. أردت الوصول إلى عينيها، إلى وجهها، دفعت أنفي في فتحة الباب التحيلة عسائي أرى وجه أمي بوضوح أكبر لكنني لم أن ورأت ذلك الصغير غارقا في انتفاخه وسواده، أعلى رأس أمي، وانسجبت إلى اللامكان.

هكذا اكتسبت عادة سيئة، صرت اختلق أعذارا لولوج بيوت الآخرين، صرت أنبش بعيني في أغراض الناس وزواياهم، ولعلي أجد فرصة فائشة بيدي ما قد يخفى أحد. كل هذا بعدئذ من حميات بضاء، أو قار أسود موهو في شكل قبيح، وكانت حمية نبشي دائما، قارا أسود.

دائما، في كل الأدراج، تمت كل الكراسي الوثيرة، قارب الحاجر والمباخر والسكاكين... من يصدق أن خالتي (المعلمة) تطولها وعرضها، بوجهها المثالي، الذي تسقط نظراته على الآخرين من علو، من يصدق أن نظراتها تتداني، لأجل ذلك القبيح، مثلما تتداني نظرات أمي المسكينة.

من يصدق بأن عصي، الذي تعلمت منه الجلوس على القار، والذي كانت شفتاه تسبعان بلا حساب، من يصدق أنني لم أجد عنده حميات بيض، بل تقيت وسط أكوابه ذلك القبيح ملفوفا في قطعة قماش بضاء/سوداء.

في النهاية الجأنتي الجيل إلى وضعها تمت وسادتي.

ونمت حيناً في أمان ولحسـ. ولكنني، حين أسبح، ورغم اليقين، إلا أن شمة شكوكا موجعة تخزني. يوما، كان الجهل أمراً سيئاً، ولو أنني الآن، أود لو بقيت عليه.

كنت أخشى بجزمتي تلك أن أكون الشاة السوداء وسط القطيع الأبيض، أخشى أن تكون تلك علامات جنون، فمن يتوول بجماعة بضاء؟ ولكن، لعله بالمقابل أمر احتيادي يمانه الجميع، وسوف أجد عند تلك جمارة بضاء. وهكذا، بدأت رحلتي الموهوسة للبحث عن حميات الآخرين..

وبدأت بأبي. في خفية، تسللت إلى غرفة أمي، إلى سريرها، وهناك دستت يدي تمت وسادتها. توقعت اللاشيء، توقعت حميات صغيرة مثل حمياتي، لكن يدي اسطمت بشيء عشن.

سميته.. كان شيئاً مصنوعاً من القار القار أصفره من خشونته وسواده، فلأنه يجلس عليه دائماً. كان شيئاً قبيحاً وغريباً ذلك الذي تخمته أمي، متكوناً وذا أطراف ممدودة وشفرتين مكان العينين. ماذا تفعل أمي به؟ قياساً إلى ما أفضل أنا، فلأنني لم أحجم ما تفعل به.

أعنته إلى مكانه. وفي سواد الليل، ويشي من الرهبة والفخول والشعور بالذنب، تسللت إلى غرفة أمي، لأراقب ما قد تفعل.

سأجلس هنا، على أرضي غير المستوية، جلوس المؤجسين، المؤذنين، ذوي الأفكار الطهرانية. وسأعود في كل حين، للتبرع على هذا القار الأسود، أمد أصابعي إليه في غباء، لاكتشف دائماً أنه صلب وعشن، فتأخذي الأحلام، والغيبوبة، ولتكني لو أنه رمانني، كما رمى أجدادي، الذين لم أرهم، وسط الرمل الناعم.

أحلامي الزميلة.. ولكن أصابعي لا تلمس هذا غير القار. كان شمة حميات بضاء، كتب لها أن تقات من سواد القار وإن تقبت بين ظهرانیه، وتكتفلين أن أرى ما رأيت أجمعهما بالفتان، وأحمد الله على أن من علي بجمية صغيرة بيهضاء أسعد بها في غفلة السواد.

أجمع حمياتي، ثم أجلس، ثم أرميها واحدة واحدة على الأرض، وبكن حمية أسبح الله. حمياتي، كل شيء يبدأ من حميات الجنون هذه، حينما أصبت بالحمية. تكاثرت الحميات ولم تعد جيوب ملابسي تتسع لها، حرت في أي شيء أحجمها، في أي علية، في أي موقع، جريت العديد من الأكياس، والعديد من العلب، واستقرت في الرأي على متديل أبيض، من نوع غير قابل للتجعد، سرقتة من خردوات أمي، ولم انتقل لأسرق شريطاً رفيعاً ذهبياً من عند أمي أيضاً، وأعدت به جزمتي الصغيرة الثقيلة.

أول ما فعلت، من فرط خوفاي عليها، أنني دسستها في أصابع دولابي. ولكنني كنت أسبح الله خمس مرات في اليوم، ويشق علي هذا الموضوع، فكان أن أخرجتها إلى درج من الأدراج، أضمت فيه أشياء غير القابلة. ولكن، كان يشق علي أيضاً البحث وسط كل تلك الأشياء الصغيرة عن كيس حجارتي المقدسة، وأخرجها، والتسبيح بها، ثم إعادتها إلى مكانها في الدرج.

العدد ١٦١

لم تكن أمي والمعلمة وعلمي الأوائل، ولا كانوا الأواخر.

كلما اكتشفت واحدا أسود جديدا، اكتشفت بقصة جديدة من اللا مكان، واكتشفت ضياعي فيها، واكتشفت ضياعي يزداد فيها ضياعا.

ولكن في بيت (الكلامي)....

(البادية) قريبة لأمي، أتذكرها في طفولتي وصباها. هي تلك الأيام كنت أدعو الله في سري وبرغبة الأطفال، أن أكون مثله، أن يكون لي مثل ذلك التموج الرهيف في صوتها، أو مثل شعرها الأسود الفزير للندف حتى ركبتيها، وأطراف أصابعها ذات المسحة الباعانية التي طالما لمستني بها.

سأقول أحببتها لأنها جميلة، وطالما ودتها، وودت مرافقتها، للتعلم بصوتها ولسماتها، ولأن أحلم بأن أعيد ذات يوم مثله.

حتى كان (الكلامي)...

هنا لا أستطيع توضيح شيء، فلا شيء من هذه البقية واضح لدي، لقد دخل الكلامي على صورة البادية، ثم تداخلت صور كثيرة وساحت ألوانها على بعضها، ثم انحفت بعدها البادية!!

هل كان الكلامي هو السبب في اختفائها؟ ولكنني رأيتها قبل ذلك كثيرا في صبرته تبتسم وتضحك.

لم اتحبها إلا بعد مرور مدة طويلة إلى أن لا صوت عنها، أولئك لا أحد تكلم، لا أحد سأل

عن البادية، لم يشر أحد ما إلى البادية، وكأنه كان أمرا معلوما.

لم يبق منها إلا دمع جف على خد الكلامي، وابتهامة مائلة متعبة.

وأنا، طاف على الذهب فأنساني، فنسيته. والأنا، وكما طفت على البيوت في لجة فضولي، فسوف أطوف على بيت الكلامي، وسيكون منزله آخر طوافي، لأستكين بعمده إلى مجلسي على القار.

دخلت في خضم تفتيقاتي منزل الكلامي، فغير ترتيب مسبق، رأيته فدعاني فقبلت، دعاني معاملة إلى الدخول فأجبتة فغير معاملة، ومانعت دورا أقل من دور الضيف الثقيل، فهي كل غفلة منه أمس يدي في الأعلى وهي الأسفل، في أي هجوة اتقاما بين الأشياء، بإيماني أن كل لحظة تغفل فيها عيناه هي فرصة للفتيش.

ولكن بيته لم يكن كباقي البيوت، أبدا، لم أدخل مثله، مملوء بالأوراق البيضاء المسودة بخطوط غير جميلة، متوزعة في كل مكان. رقوق عابئة، وعزائن وأطلة، صناديق وعلب مملوءة كلها. تتكدس فيها وعيناها وحولها أكسس من ذلك الورق، فسابلت نفسي في هوس كيلا حسام البحث في هذا البيت.

وجدت، ولكن ما وجدته لم يكن بين الورق، ولم أجده مخفيا بين الثنايا والبيصون بل مائلا الفرفة.

ولأن بيوتنا مشربة دوما، وكأنها تنتظر من يمر، ولكن لا يمر عليها أحد، فقد مررت يوما ببيت الكلامي بعد انتهاء تفتيقاتي، وتذكرت البادية، وعذوبتها، والدمع الجاف على خد الكلامي، وهذا المنزل الذي يؤويه وحيدا، قررت أن أؤنسه في وحلته.

دخلت المنزل، بنفس تتحداخل فيها رغبتني في إبتاس الكلامي مع رغبة أخرى أعرفها تماما. دخلت، فتأديت عليه، فلم أسمع ردا. بحثت عنه، ولم أجده. شعرت بأن هناك شيئا ما غير طبيعي. شيء لم يكن في وضعه المعتاد...

من تعازي في النيش تعلمت أن أسبح المكان بعيني قبل النيش قطعة قطعة، حتى لا يغوتني شيء.

مسحت بعيني الأرض، الشبابيك الموصدة، الورق المختار الكراسي، الأبواب.

ورأيت الشيء الغريب، هزفة لم أكن أراها إلا مفقدة، وابتعدت وقيتها كذلك، حتى أنني لم أكن لأفكر بها أو أتصورها فتفتح.

والأنا هو باربعها مفتوح...

من فتحة الباب الطويلة، حشرت أنفي وعيني، وأطلت...

هيئة ضئيلة، مخفية، لم أر منها سوى سواداً هي ظلمة الفرفة المتدرجة، سواد غريب، كالج، شديد الغشوة.

دهعت الباب بعمد، كي أرى أكثر وبين ذلك السواد الكالج، رأيت سواداً آخر يتدفق من أعلى هذا الشيء، هي نعومة لا تتناسب وتلك الغشوة.

ولما حققت أكثر، بيت الأمور تتضح قليلا..

كانت نعومة شعر حريري مصقول، على خشونة قار اسود.

استقرت ولقا مخفيا، لأرى أنه لم يكن غير قار مصبوب على هيئة جسد بشري، من رأسه ينسكب شعر أسود غزير وفي الأسفل، عند القدمين، رأيت الكلامي، ساجدا، ينشج في نواح خفيف.

(أكانت تلك البادية؟)

وها أنا أسود، لنطوس على هذا القار في سكون وبراة من لم ينشج في الأشياء، ولم ترحبه ما لا يجب أن يُرى.

ولكن، في داخلي ريشة من أمر البادية، هل سكب عليها الكلامي القار؟ لماذا؟ ولماذا يهز أن تجتهد بيهي؟

وهاهو يمر بي ويبتسم...

وإبتسم له...

ودمعه الجاف وابتهامة الموحدة.

وكائنات القار الجشوة في كل مكان؟

لا أفهم حقاً.

وأهم بالسؤال وأتراجع. كيف أسأل مما لقيت خفية، وما زال مخفيا في طواياهم؟ سأظل هنا أبتسم للكلامي، ولهم. كلما مر بي أحد أبتسمت له. ثم أجمع حصياتي في حضني، وأنشرها مرة أخرى على الأرض، وبعدها أسأل (لأن يبدلني بهذا القار رمل ذا عا).

(رب احمني بمرمك الناعم).

يحيى القيسي

## "ميونخ" لستيفن سيلبيرغ

قراءة سياسية عن جدوى إراقة  
الدماء من أجل السلام

لم يرد ستيفن سيلبيرغ المخرج العائلي المتميز، على ما يبدو أن ينسى يهوديته، حين أخرج فيلم "قائمة شيندلر"، وها هو يعود ليقدّم لنا فيلماً إشكالياً عن أحداث حقيقية جرت في ميونخ الألمانية عام ١٩٧٢ حين تم اختطاف مجموعة من الرياضيين الإسرائيليين، وقتلهم، وبالطبع فقد سبق للسينما أن قدّمت فيلماً بهذا الموضوع هو "٢١ ساعة في ميونخ" في عام ١٩٧٦، وكان قد تناول بالانتقاد البور الألماني أثناء التفاوض مع المختطفين الفلسطينيين الذين كانوا يرغبون بتحرير الرهائن مقابل إطلاق سراح بعض رفاقهم في السجن الإسرائيلية، وبالطبع فإن هناك ثلاث روايات عن هذه العملية، الرواية الفلسطينية، والرواية الإسرائيلية، والرواية الألمانية، وبعضها تكشف النقاب عنه مؤخراً.

أن بعض الشخصيات بدت مسألة ولا علاقة لها بقضية ميونيخ أصلاً، ولكن الأحداث تجري، ولا راد لها، فلا أحد يستمع لصوت العقل في قضية مصيرية للعالمين. وعلى كل حال فإن سبيلبيرغ لم يسلم بطرحه هذا عن الأعلام الإسرائيلية بسخة للتواصل تجاه فيلمه، وربما لن يستسيغ بعض الفلسطينيين طريقة معالجة هذه المسألة إلا سيما أولئك الذين علمهم تخلياً الأمور عن تلك الأحداث.

فيلم أكشن بطابع سياسي

الأنثى إذا عتبت على قصة حقيقية، وهي ذات طابع تشويقي، مشير ومليء بالمشاهد العنيفة، ويبدأ سبيلبيرغ فيلمه ساجاً بين أحداث تلك الواقعة، وتفاصيلها الدقيقة كما تخيلها أو نقلت إليه حسب الرواية الإسرائيلية لتحديد، وبين حادثة الانتقام التي لقي بها عليها، وهنا نتعرف على قرار غولدا مائير لجلس أمني مصغر " هؤلاء الأشخاص يريدون أن يمحوا من الأرض فلسطين المسلم معكم الآن" ويستار بها إرهابها (11 شخصية فلسطينية متميزة لكي يتم قتلها

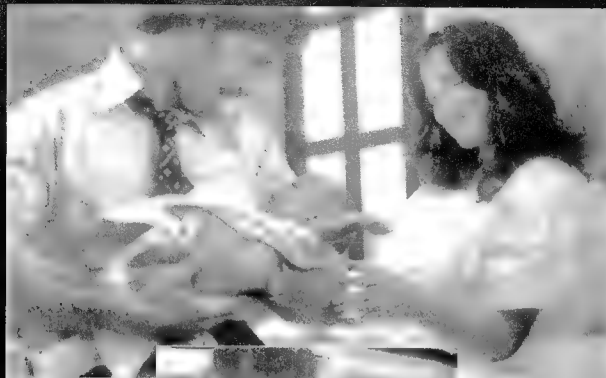
أن بعض الشخصيات بدت مسألة ولا علاقة لها بقضية ميونيخ أصلاً، ولكن الأحداث تجري، ولا راد لها، فلا أحد يستمع لصوت العقل في قضية مصيرية للعالمين



أما سبيلبيرغ فلم يرد أن يخوض في تفاصيل الإغتراف بل بما بعد ذلك عبر اعتماده على كتاب " انتقام " للكندي جورج جوناثان، وهو يتناول ما جرى بعد هذه الحادثة من انتقام الأجيال الأمنية الإسرائيلية على أعلى مستوياتها عبر وضع خطة لقتل 11 قاتلاً ومغزراً فلسطينياً. وقد وضعت هذه الخطة بإشراف مباشر من رئيسة الوزراء في ذلك الوقت غولدا مائير (تقوم بدورها بالقنصل والمختلة لين كوهين)، ويحضر أركانها الأمنية. ويبدو أن المخرج الأمريكي الشهير سبيلبيرغ أراد أن لا يتناول الطرح من آخو في فيلمه، بل أن

يدخل إلى منطقة المنتصف ليندس حق النساء الذي لا يحظر بين الإسرائيليين والفلسطينيين، فالقتل براه لا يولد إلا المزيد من القتل، لكنه في الوقت نفسه لم يكن - كما أعرت يهوديته - وتصادف مع إسرائيل الدولة، ونشأتها، وعنايته بالشخصيات المختلة فيها، رغم حجاباته أن يقتصر أيضاً هذا الانتقام وما يحور على القتل، فالأمر لم يقتلهم كان ياد من خلفهم، ولهذا لا مبرر للقتل، بل يمكن الاحتفال مثلاً، أو المحاكمة، ثم





وبيان التعاطف معها أو إدانتها، فليس المقام، ولا الزمان، ولا المثير يصلحان لهذا الأمر المتأخر، لكن كان لا بد من تقديم بعض الأدلة على كلام سيبويه في هذا الشأن، الإهتمام على نسخة وثيقة من كتاب جودس، دون أن يكلف رايه سماع آراء أخرى.

أعود إلى أحداث الفيلم، الفلحة داخل مجموعة خاصة

من رجال الموساد برئاسة الحارس الشخصي السابق لجولدا مائير ويدهم أخير (الممثل الإسرائيلي) اللطيف إلى أوروبا الملائمة، بعبارة المصنوعة التي حراسها لتتبع الإحتياجات بحق الشفيعات الفلسطينية، وتضم المجموعة ويزير (ماتيو كاسوفيتز) المتخصص بمناصرة القنابل، وتفخيخ الأجهزة، والموارد، وكل ما يتعلق بالتجهيزات وكارول (كياران هينس) العقل العبد الذي يمسح الأدلة بحسب أوامر الجرائم، وستيف (دانييل كزيغ) المقاتل أو مطلق النيران، وهانز (هانز زيشلر) المتخصص بتزيين الأوراق والوثائق، وتزوير جوازات السفر، أما القائمة المطلوبة تصفيتها من القادة الفلسطينيين فتضم ١١ إسم منهم الكاتب والمترجم والى زيمير (يقوم بدوره الممثل مكرم خوري) الذي يعيش في روما، ومحمود همشري ممثل

ستين فقط أن الجميع قتلوا بنار القناصة الألمان، في تلك الليلة المرة كان الجميع يعتقد أن الرياضيين قتلوا خارج الفلسطينيين.

إن المسألة جلية اليوم في شأن ما حدث لكن سيبويه يغيب الأحداث ويظهر للجمهور أن الفلسطينيين هم من أطلقوا النار على الرياضيين حين أطلق النار عليهم من قبل القناصة الألمان، بل أن مشهدها يصور إلقاء قتيلة على أرملة من الرياضيين القتل في الطائرة العسكرية، ولكن من يمكنه أن يصنع فيلمًا آخر يبين الحقيقة ومن يستطيع أن يجاري هولودود في ضيقها الهائل للعالم وتزييفها للحقائق.

لست هنا في مجال النقد إلا جرى، ولا التقييم الأخلاقي والشرعي للحادثة.

الانتقام من قتل من الرياضيين الإسرائيليين، علما بأن الروايات الإسرائيلية الإسرائيلية والفلسطينية لتعرف بأن من قام بالقتل هم الشرطة الأخالية، فقد كشف النساب أخيرا من خفايا ما حدث، ولم يتبق برهان الفلسطينيين قتلوا يهود من خطوهم حينذاك إلا عملية الإغتلاف فحسب، ولكن في

لمحات حرجية اختلطت الأوراق، وقتل من لست من الطرفيين برصاص طرف ثالث، وهذا الاعتراف أدلى به إيتان هابر رئيس ديوان رابين سابقا، ونشر في صحيفة يديوت أحورلوت يوم ٣ تشرين أول ٢٠٠٥ ونشرته القدس العربي النديبة مترجما إلى العربية، ويقول فيه "بعد مقتل اثنين من الرياضيين يوم الخامس من أيلول افتاد المختطفون مساء تسعة من الرياضيين رهائن إلى مطار عسكري قريب ميونخ بعد يوم من المفاوضات المرهقة، كانوا يوشكون على إصمادهم في طائرة إلى دولة عربية، ليستبدل بهم سجناء فلسطينيون مسجونون في إسرائيل، غير أن الألمان تشجيع من حكومة إسرائيل لم يتنوا إطلاق سراح المختطفين، لقد انتظروهم أفراد شرطة في المطار وأطلقوا النار عليهم، قتل مختطفون ورياضيون، ويستطيع بعد



مت. ف. في فلسطين، والشاعر كمال ناصر، وشخصيات أخرى مثل، أبو داود، أبو يوسف النجار، كمال عدوان، وغيرهم.

أما العنقل المدبر الذي يروج الأحداث ببعضها، ويقوم بالتعاون مع خلية الموساد هذه، ومع الفلسطينيين أيضا فيمنع لويس (مأثري أمراكك) وهو فرنسي يتعامل ببيع المعلومات لجهات خاصة، وليس للحكومات أو المنظمات السياسية كما يدعي مقابل أن يدفع ثمنه وقتنا، فنتأ سيطرة سياسية جاسوسية الطابع تحرك أحداث الفيلم، وتقود إلى جرائم قتل متواصل، وتصفيات جسيمة للقادة الفلسطينيين ومن يقف معهم ويهتم فتاة هولندية تم تصفيتا في بيتها بطريقة وحشية، وكذلك قتل بعض أعضاء الخلية بشكل غامض.

ربما لن ينسى المشاهد العربي والفلسطيني الأديب الفلسطيني والرائد زهير وهو في طريقه إلى بيته هالدا بترجاجة حليبه وبعض الخضروات بعد أمسية له في إحدى مقاهي روما للمحدث من ترجمته لألف ليلة وليلة إلى الإيطالية، وبدا الرجل مسالما، ولا علاقة له بعملية ميونيخ أو غيرها، وبدا قتله بشعا مع إطلاق النار عليه، واختلاط الحليب الأبيض بدمه دون إصطالة فرصة للكلام أو توضيح أي شيء، كان مشهودا

للقتل المأجور وليس للانتقام دولة، وهذا ما جرى مع محمود الهمشري ممثل م. ت. ف. في باريس، لكن بدا للمشاهد أيضا حرس الصداخ خلية الموساد حتى عدم المساس بذلك أو يتركه الدولة الفرنسية، وهنا التاج سيبليير أن يبدو القاتل الإسرائيلي إنسانا يقوم بعملية قتل، ولا يقتله قتل الأعداء أو القتل العسوائي ولكن هذه الصورة ربما تحسن الاستراتيجيين دون الفلسطينيين، رغم محاولات سيبليير أحيانا إظهار المبالغة في الرد على عملية ميونيخ، وأن الدماء لا تجلب إلا المزيد من الدماء أيضا، وإن نجح بالسلام.

كيف نواجه تشويه السينيما لنا؟ لا أشك أن على سيبليير أو غيره من المخرجين الغربيين أن ينحاز لشخصياتنا العربية ويقتنع بمدلتها ويتحمس لتشهرها، فهي النهاية يأتي هو من منطقة أخرى ذات بعد حضاري ينظر لنا بشيء من التشكك وعدم الجدية، ثم لا ننسى قتل الضخ السياسي والإعلامي المشوه لصورتنا هناك، ومساهمتنا نحن كعرب ومسلمين أيضا في ترسيخ هذه الصورة النمطية الملبية عن أنفسنا، إن اللعن والسباب وإتهام الآخرين مسافة سهلة، ولكن لنا لا يرواها العرب الضحية بملته، ولذا تضع المخابرات من

الدولارات العربية على تشييع الصورة الحضرية لشبابنا، بدلا من الإشتغال على إنجاز أعلام عاتية أو مراكز أبحاث أو صحف أو مجلات يصالح في محافظة الغروب والعالم أجمع بالغات الجبة التي يفهمها لتوضيح الصورة أو على الأقل الرد على ما يحصل من تشويه بطريقة مقننة. لكم أنتم أن تقوم بعض الضحايا العربيات أنتم ذات الحضور العالي بمناقشة فيلم "ميونيخ" هذا وتحتضر بعض من شارك في فيلم العملية من الأحياء لقود على سيبليير بالشهقة الناعمة.

إن الملايين من المشاهدين لهذا الفيلم مثلا سيفرجون بصورة تقتنع بضرورة نيج المؤيد من رموزنا، لأنهم لو رطوا في أعمال إرهابية بدلا من التساؤل عن مدى صدق تلك الروايات أو كذبتها. وبينما يضع العرب رؤوسهم في الرمال، تستمر هوليود في الضخ المتواصل هما بشوئنا، سواء بطريقة سلسلة ومكررة تظهر متوازنة نوعا ما كما فعل سيبليير أو بطريقة فظة كما فعل غيره، لا تحترم لنا أية كرامة.

✦ كاتب أردني  
yahuiss@gmail.com

## ٢ - الاستقبال النقدي

ويموازاة الموضوع الجمالي العام والاختصاصي المنبثق عن التقني الصانعات والاعتقادي، ثمة بناء الموضوع جمالي نقدي مكتوب يسميه في تقسيم العمل الأدبي، والمساعدة على قراءته، والانخراط في فعل ترويجه من خلال المراجعات والمقالات والدراسات، أو من خلال كتابة مقدمات أو خواتيم للأعمال الروائية.

ومن الأكيد أن النقد لا يكتفي بهذه الأنشطة الإعدادية، إذ ثمة من النقاد من يكتب مقاربات أدبية معمقة حول الأعمال الروائية يقدم فيها بالشرح والتحليل والتأويل والتذوق العارف. ونحن واجدون في الكثير من الدراسات والأبحاث ما يكاد يضارع الأعمال المنقودة نفسها من جهة النضج والإبداعية والخيال والافتقار الصنعي، إلى حد أن فنن كثير من النصوص الروائية أربط بدراسات نقدية صنيعة عنها، لا تبحر مدارها ولا تكاد تستقل عن جاذبيتها. وهذا هو نموذج الموضوع الجمالي بالعمل الفني فينبذ كوناً تخيالياً مرفهاً ذا طبيعة مرآوية.

وعليه، فإن النقاد هم شركاء رئيسيين في صوغ العالم الأدبي والحفاظ على حيائه، بل وتوسيعه وإثرائه وإسماحه صوته وتوليد احتمالاته ويسم سلطانته.

## ٣ - الاستقبال التاريخي

وتقصد به المقاربة التاريخية للأدب الروائي، والتي تتخذ عموماً مظهرين أساسيين: أحدهما تقليدي والآخر جديد. فبخصوص المقاربة التاريخية التقليدية، يمكن القول بأنها تستقبل العمل الروائي بوصفه وثيقة تعكس حياة المبدع ومامضى الكاليف وملامسات الوسط الاجتماعي. ومن الأمثلة المألوفة على هذا النوع من التقني النقدي التاريخي، ما كتبه "موريس باردش" Maurice Bardeche في الجزء الأول من مؤلفه الموسوم: "مارسيل بروست روايتها الألوان السبعة" (٤). وفيه ينتقد المنظور البروستي الضائل بكون الإبداع ثمرة "أنا أخرى، مادها بخلاف ذلك عن المعرفة التهجيرية بالنصوص من خلال تاريخ تكوينها وتأليفها ونشرها وتحسينها، فضلاً عن تاريخ مبدعها من جهة السيرة والمزاج والمجول والأصول العائلية والتقاليد التريوية والرواسب الطولية (٥).

# استقبال النص : نموذج الرواية

د. أحمد فرخ

**نشكل** حلقة استقبال النص الرهان الرئيس للعمل الأدبي وهي تتضمن مستويات متباينة تشمل الاستقبال الاستهلاكي، والنقدي، والتاريخي، والإيداعي، والمعرفي.

## ١- الاستقبال الاستهلاكي

يرتبط بالقارئ العام، وقد يستهدف التسلية أو التمتة أو التثقيف أو التمييز العلاج. ومن الجلي، أن الطبعية الوجدانية والأخلاقية والفكرية للقارئ، والتمك الذي يحمله عن الرواية، يهضمان بدور رئيس في تحديد صيغة الاستقبال ومردوده.

ولا تزال حتى اليوم بقايا المنظرة "الشعبية" التي بذر بذورها بعض المربين والتي ترى أن قراءة الكتب القصصية عمل ينطوي على التهاون ولا يجلب تشقيفاً يحظى بالتقدير. وهذه النظرة لا تصمد وجود سند لها في الموقف الذي اتخذ من الرواية نقاد ذوو اتجاهات بارزة (١).

وبمع ذلك، فإن استهلاك الرواية قد يتخذ أكثر من وجه بحسب حساسية القارئ ووعيه الجمالي، وكذا بحسب طبيعة النص واستراتيجياته الفنية. فثمة استهلاك فوري يتم فيه بسرعة التعلل من العمل واستفاد طاقته ضمن لحظة واحدة، بحيث يفدو عديم القيمة بعد ذلك،

مفتقداً لنضج الحياة. ومقابل هذا الاستهلاك المحض، ثمة استهلاك حريص ينظر إلى العمل الروائي باعتباره حاضراً بذاته يشد الانتباه إليه، ويقل لتقنيات متجددة تعميه من التلاشي والاختفاء في التلقف العابر. وواضح أن البناء السردي قد يؤثر على نوع الاستهلاك ومداه ومسبوره. إذ لا شك أن الصنعة المركبة المخفلة لأفاق الانتظار المتداد، من شأنها أن تجبر القارئ على التيقظ والانتباه إلى العمل ذاته: الشيء الذي قد ينقل الرواية من كون "لبيد" إلى كون حضور (٢). ذلك أن "أشياءه لا يشد الانتباه إليه إلا عندما يقع خلل في استعماله" (٣).

وحيث، يمكن للموضوع الجمالي أن يحدث مفيداً من التفعيل التحريز، والقراءة الفاحصة التي لا يستعيبها المحكي، والتذوق الرفيف الذي يحترم كيان النص ورمائه، والاعتناء المعرفي والوجداني المتشرب من القيم الفنية والثقافية مع التشعب بها أو وضعها عبر مسافة تصمح بتقييم التقييم.



تعلم الأدبي واليهولوجيا "ماذا تدرسون المحاضرة، إذا لم يكن لتصوير الحيوان؟ وينفس الشكل إنكم لا تدرسون الوثيقة إلا لتتعرف على الإنسان؛ الشيء الذي يعني كون النص الأدبي شبيهاً بالمحاضرة لا قيمة له في ذاته، ولا يشكل إلا تمهيداً لإحسان الرأبض خلف العمل الأدبي (A).

لا بد إذن، من مجاوزة هذا المنظور المحدود الرأبض للأدب من حيث هو وأقعة متكاملة تنتج معنى جاهزاً وحييداً منبثقاً عن روح المؤلف وأخلاقه، وحقيقة ذاته.

ولأجل ذلك، يتمين توسيع النظر إلى الأعمال من خلال الرصد المعارف والمثقف لسميرة الأعمال في قاعها الدينامي مع قرائها المتابعين في التاريخ، ومن ثم، إمكان الإضافة من المردودية النقدية والتحليلية لجملة من المفاهيم النقدية "جمالية" (B)، من قبيل مفهوم "أفق الانتظار" كما هو مركز أساس ضمن التقريب الجمالي، لأنه يسمح بتحقيق نوع من التماسك بين التاريخ والإستيعاد، وبالتالي بين مقاربتين، إحداها شكلانية والأخرى ماركسية.

ولا ينبغي أن هذا المفهوم يحيل أساساً على المعرفة المسبقة للقرآن بجموعته من التقاليد والأعراف المميزة للأجناس الأدبية. لا لا تحصل سمة التمييز إلا بالممارسة التي تمكن المتلقي من إدراك انكسارات الأنساق الفنية ضمن سياقات تاريخية جمالية معينة. ذلك أن قراءته للنصوص الأدبية الحديثة ترهق لأفق انتظار متغيرين وفق معايير جمالية سائلة تبني صورة مركبة للأدب، في حين يسعى المبدع الجند والأسيل (بالعنى الفنية للملكة) إلى كسر هذه المعايير وتمييزها، والتصرف في اقتصادها الناطم، لأجل صياغة كتابة جديدة تفرس إعادة بناء أووليات وترتيبات القراءة عبر المسافة الجمالية.

ويمكن المقاربة المتعقبة لردود أعمال القراء حيال نصوص معينة خلال عصور متوالية أن تُخصي بالتأخذ التاريخي الجديد إلى مفهوم "اندماج الأفاق"، الكاشف عن التقاطعات بين جمالية "جانس رويسر ياونس" H. R. Jones وتاويلية "جانس جورج غادامير" H. G. Gadamer، هذا الذي سبق إلى ابتداء المفهوم ضمن كتاب



ميشيل فوكو

## يظل للتاريخ الحضور الغامر في النص الروائي، لأن الأعمال الفنية متورطة في سياقاتها ومنشبكة بمعصرها

القارئ المعادي ومن الناقد المندمج (C)، مدعو لتغيير التمثلات السلبية المصورة بالترابطات الملائمة بين الرواية والتاريخ، والملائمة لطموح تجديد التاريخ الأدبي بوصفه خطاباً معرفياً مفتوحاً على النظريات المعاصرة، كما يتمين عليه أن يجاوز ويحفظ تلك النظرة الشمولية والوثوقية التي تختزل العمل الأدبي في صدى يرد صوتاً أصلياً يحظى بالقطع واليقين؛ وهي النظرة التي عبر عنها "ميهوبلوت تين" H. Tine في كتاب "تاريخ الأدب الإنجليزي"، إذ يقول مقارناً بين

وضمن هذا المنحى يسمم "بارديش" مجموع المؤثرات الموجهة لمسار حياة "بروست" والتي تركت بصماتها القوية على نتاجه الروائي، ومنها؛ تعلقه المفرط بأسرة والدته، ومرصته بالزور، وهيمستيريته، وغيره، وصوبه الجنسية للمحرقة، وعلاقته بالفقارة "ماري".

كما نراه يفحص بتدقيق تاريخي خاص الجزء الأول من "بحثاً عن الزمن الضائع" الموسوم "من جهة بيت سوان" *de chez Swann*، إذ يشرح دلالة هذا الجزء في ضوء المقابلة بين المسودات والمصورة النهائية للعمل، فضلاً عن الإسهاب في استدعاء معطيات المحيط الاجتماعي والحيوة النفسية والمرحلة العمرية، وذلك من جهة انتماء "بروست الشاب" آنذاك إلى ما كان يسمى بمجتمع "Société de banquiers" (D).

وواضح أن هذا التزوع النقدي يستفيد من التلويح التوضيحي؛ التوضيحي لـ "فوسلاف" Gustave Lanson الذي ترك أثراً بالغاً على النقد الأدبي والروائي الغربي، كما أنه طبع بمهيم قوي بواكير النقد الروائي العربي، وما زالت آثاره ماثلة إلى الآن.

ومن الجلي أن المنهجية الانسونية تحظى بمصداقية معرفية ماثرة، إذا ما وُظفت ضمن السياق المناسب، وإذا ما أضافت من وعي نظري يضبط حدودها ومبناها، ويفتحها بالتالي على المكتسبات النقدية والمعرفية الجديدة.

ذلك أن التاريخ يظل له الحضور الغامر في النص الروائي، لأن الأعمال الفنية عموماً متورطة في سياقاتها، منشبكة بمعصرها، متجذرة في النواحي المعرفي المحيطها. لكن الأسئلة المعلقة تظل هي: كيف يحضر هذا التاريخ؟ كيف يتشخص فنيا داخل النص؟ كيف يتمايز عن التواريخ الرسمية والمصنوعة؟ كيف يقترن بالرغبة والجسد والتخيل؟ كيف يصهر بالذاكرة والمكان والزمان والوجود؟ وما علاقته بالعنى والتأويل؟ وما حصنه ضمن اقتصاد النص؟

هكذا تتوالى الأسئلة لتفرض علينا التفكير في مقاربة تاريخية جديدة تستعير وتُقتبَس المكتسب الانسوني، كما نقده من المدارس النقدية واللسانية الحديثة. وعليه، فإن الناقد التاريخي، المتميز من





وربما من خلال نسق سيميائي مُمَيَّن. ومن الأكيد أن مسألة التأثر والتأثير تُعتبر من القضايا الرئيسة في الحقل التأدلي، إن شِئنا أو موضوعاتنا أو فكرنا، وبتجليات وأشكال متباينة.

فقد كان، ولا يزال، لقصص ألف ليلة وليلة، مثلا، تأثير جمالي هائل في الشرق وفي الغرب (١٢). فمنها تولدت روايات كثيرة سُمِّت لقبس مسعرا، والإفاضة من استراتيجياتها السردية، وموضوعاتها وخيالها الثرة والمجبية.

كما أن حكايات كاتيل ودمنة أثرت هي الأخرى في خلق العديد من الروايات التي أخذت عنها بلاغتها الأمثولية (الأيثورية)، وحكمها وأمثالها المثورة في بديع الصنور والأساليب وطرز القص، ناهيك عن رهايتها الجمالية الميق في تحويل السياسة إلى فن (١٣).

والى هذا، ثمة سرود قديمة أخرى مارست تأثيرها الجمالي على الفن الروائي، فأخصبته وهجنته وأثرت طابعاته القرائية، وعصفت لا وعيه الثقافي والاستطيفي، إذ لا مندوحة من اشتباكه الجديد بالقديم، والثقافة في مجموعها العضوي شرط لكل تفكير فني؛ الشيء الذي يجعل الضرورة الإبداعية مزدوجة، تتجاذبها سلطة الموروث وقوى الحاضر والمستقبل. فالفن يغشى الفراغ، وهناك إيلاج للقديم، وخلق للمبتكر ضمن التقليد.

وغني عن الشرح أن للسرد سلطانا على الذاكرة والوجدان، ومن ثم وجدناه ينبعث دوماً من رماده؛ يتسع وينتشر ويتوالد ويمكن ضمن سرود أخرى، كما أنه يتجدد فيتخذ أكثر من صيغة وأكثر من متحقق.

هكذا تُفني الرواية الحديثة متحذرة عن الاستقبال الإبداعي للأساطير والملاحم، والمحكيات الكونشالية والشعبية والأقايسم والرسائل والأقوال الخطابية المتحذرة، والمغامرات الفرامية، وجدالات "المجال العام".

وبورها تتلاقح النصوص الحديثة هي ما بينها، وتتصارع ضمن مجال تداولي تحكمه شروط الفن والسلطة الجمالية والثقافية.

لذلك نجد أعمالاً روائية مُعينة بسمط قوتها فمارست تأثيرها على أدب الرواية

الإبداع الأدبي في تفسير التاريخ؛ وبالتالي اجتراح قران منهجي بين تاريخانية النص ونصية التاريخ.

هكذا تكون علاقة النقد بالتاريخ، قد غدت موصولة بصورٍ نسقي مفتوح للتاريخ الأدبي، بحيث يند عن فكرتي التطور والتقدم الأثيريين لدى التاريخ الأدبي التقليدي لثائدة الحركة والمكون اللتين تمبران عن حقيقة الانسحاق. إذ التمسق المستوح تنظيم سرٍ مضمّن للحياة والحركة والتبادل والعلاقة.

لذا، فإن مزجية المقاربة التاريخية



عنه حسن

الجديدة تكمن في قدرتها على التحليل وتفسير الموضوع الروائي، الأدبي بشكل عام، في ديناميته ووظيفته ومقصديته وتحوّله وخاصيته العضوية.

وعلى هذا النحو، تقترب العلامات التماثلية والتزامنية للتاريخ الأدبي بملاحظات التداول الفني، بحيث يتخلص التحليل التاريخي الجديد من التيه ويصل قُبُص السرِّ والمعلومات والأخبار. وحينئذ، تضاف الفرضيات التعميمية والاعتباطية التي أزرّت بسمعة النقد التاريخي.

#### ٤ - الاستقبال الإبداعي

ويعدّ من العلامات الأساسية لقوة الرواية والسرّد بشكل عام. ذلك أن ثمة نصيوصاً عديدة انبثقت عنها أعمال أخرى وتخلقت في مدارها الإبداعي، مُستلهمة إياها ضمن رؤية جديدة وعبر شكل مُبتكر،

"الحقيقة والمنهج" واسماً إياه بمنطق السؤال والجواب للنظم للنص والقراءة عبر مختلف الأحقاب (١٠). ومبروف أن "يوس" يعبر بهذا المفهوم عن الترابطات الحاصلة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات الماصرة التي تثير نوعاً من التجاوب.

وفي ترابط مع ذلك المفهومين، يتجسّد مفهوم "المنطق التاريخي" أفقا معرفيا يُفِيد في بناء "تاريخ القراءة". ذلك أن المنطقات التاريخية الكبرى في الحضارات الإنسانية تؤدي إلى تكوين

قراءة جديدة للتصوُّص والوقائع والعلامات، وبالتالي فإن السيرورات التاريخية لهذه المنطقات أو التحولات الكبرى الشبيهة "بالانقطاعات" أو "الفتحات" (١١) تُنتج رؤية مغايرة للأفاق والانتظارات المساندة، وتوقف الانقطاعات الكبرى للمعارف لتزج بها داخل زمن جديد.

هكذا يمكن لبعض فرضيات ومناهج "جمالية التلقي" أن تدمج ضمن النقد التاريخي الجديد، بحيث تُمكن من العودة إلى التاريخ عبر رؤية جديدة ومن خلال لغة واصفة مبتكرة وصميقة. وبالتالي من خلال علاقة ملتزمة ومنقطعة للعمل الأدبي: الأمر الذي يجعل الناقد

التاريخي الجمالي يعطى بوضع اعتباري خاص ضمن المؤسسة الأدبية. وذلك من جهة الارتقاء بقراءته إلى الشريحة المبرهي، حيث القراءة تمي خطابها، وتفكر في لغتها الواصفة وإطارها المرجعي وطرحتها الإشكالي وأسئلتها المتصلة حول دينامية التلقي بمختلف لحظاتها وتشعباتها واستداداتها. وكذا بمختلف شروطها الدوقية والثقافية والسلطوية. ويشدّ مؤنثها المتراصة مع القوى والتنظيمات الاجتماعية والسياسية والفكرية.

وفي توازن مع هذا التلقي التاريخي الجديد، يمكن الإيحاء إلى ما يُسمى بـ "النقد الثقافي" بما هو تاريخانية جديدة أو مادية ثقافية تُعيد الاعتبار للزمن والمعنى، وتسترجع التاريخ من خلال كسر تعارضه التسميحي مع الأدب: الأمر الذي يعني تقوية دور السبيل التاريخي في مقارنة النصوص الأدبية، وتشطيط وظيفته



أخرى، مثال ذلك: تخلق لوحات فنية من نصوص روائية بشكل يكشف عن التناظر والتواء الجمالي بينهما، ويصمم فكرة التراسل بين الفنون، ويثقي بمزيد الضوء على ذلك التواصل الشائقة بين الرواية والرسم (١٥).

هذا، فضلاً عن الترهين الموسيقي لبعض النصوص السردية؛ وهو الشرهين الذي فطره "ريمسكي كورساكوف" (عام ١٨٩٨) عندما أبدع نصاً موسيقياً بعنوان: "شهرزاد" من وحي قصص ألف ليلة وليلة (١٦).



نجيب محفوظ

## ٥- الاستقبال المعرفي

لقد بات مبرهناً التأثير القوي الذي مارسته نصوص حكاية عديدة في تكوين مقولات فنيانية وأثنولوجية وفلسفية. ذلك أن المصدر مصدر ثر لاستخلاص الكثير من المعارف الدقيقة التي يصعب تشخيصها في الواقع الملموس، ومن ثمّ وجدنا التحليل النفسي يشتق من الحكايات مفاهيم مركزية في حقله المعرفي، ومن ذلك حكاية "ترجمس" التي مكنت من صياغة مفهوم الترجمة؛ وتراجيديا "سوفوكل" التي ألهمت "عقدة أوديب"؛ ونصوص "ساذ" الحافلة بمشاهد التلذذ الناتج من تعذيب الغير، والتي باشرت مفهوم السادية؛ فضلاً عن قصة "هينريش ذات الحلق القروية" المأزوة المشخصة لبطل حكايات ينتشي بخصومه

ضمن بيتنها وفي العالم كله. والأمثلة أكثر من أن تحصى، غير أن أسماء بعضها لها أكثر من وقع، لأننا نعرف كم هو نافذ ذلك التأثير الجمالي الذي مارسه روايات "ستيفنسكي" و"تولستوي" و"جيمس جويس" و"توماس مان" و"فرانز كافكا" و"غوستاف فلوبر" و"ألبيس كامو" و"غابرييل ماركيز" و"كارلوس فوينتس" وغيرهم من الروائيين العالميين؛ الذين كان لاستقبالهم مفعول قوي في تخصصهم سرود جديدة، تشهد على الطابع السلالي والتواليدي للفن الحكائي، وتقصص عن كون اللقي يتجاوز الفهم والاستمتاع والتفسير ليطول التوليد والإمتاع والابتداع؛ الأمر الذي يعني أن الرواية محكومة بجهد الخلق والتفاسخ، وأن حياتها تافق كيانها المفرد لتقتل كليات أخرى.

وهذا يعني، مرة أخرى، كون السيرة الروائية لا مضاف لها، لأنها محكومة ببدايات ونهايات مفتوحة ودائرية، تعود كاختلاف وليس كوحدة ضمن حركة جيئة وذهاب، وفي آفق مبرورة دائية ذات مستويات متداخلة ومصور

مرآوية. وربما كان هذا من الأسرار التي تجعل الفن الروائي كفيف المحال والأكثر يخلق ضمن فضاء سردي يند عن كل حلقة مغلفة أو نسق وحيد وشعولي.

لذا وجدنا الروايات الناضجة والثرية توحى دوماً بالمعنى وتشتع بكثرة من الأطياف والخيالات والرموز، بحيث تمهل التواصل مع الآخر مسفرة، عبر استراتيجياتها الفنية وصنعها الدقيقة، بكوننا لا نقرب منها إلا بالثر الذي تلأى عنها.

يبو إذن، بأن الاستقبال الإبداعي كثيراً ما أنتج طرائق ومنظورات واتجاهات جديدة، شكلت تيارات مازة ضمن خارطة الفن الروائي. ونحن وأجدون أن الرواية الواحدة قد تلج من خلال قوة استقبالها تياراً كاملاً من قبيل "البوفارية"، كما أن الروائي الواحد قد يكون باعثاً على ابتكار "علم روائي" مستقل من قبيل "علم الكاكاوي" (١٤).

وجدير بالذكر، أن العديد من الأعمال الروائية لم تقتصر تأثيرها على الجنس الذي تنتمي إليه، بل تعداه نحو فنون

الضرب المساهم من قبل امرأة جميلة قاسية، والتي أوجدت مفهوم المازوشية؛ وكذا حكايات ألف ليلة وليلة التي أضاءت الآثار الملأجية للحكاية من خلال تحويل النسيان إلى قوة إيجابية وشافية (١٧).

وعليه، فإن قوة الحكى وشلالته البثولوجية وقدرته التثريعية، جميعها تمنح أضافاً فكرية خصبة للقارئ الفطن الذي يستطيع تحويل الحزن القصصي والاستمتاع الدرامي إلى مفاهيم وأنماط، ومن هنا تُلقي "فرويد"، عندما سئل عن أساسته، يجيب بإشارة من

يده، دالا على مكتبته حيث ازدهمت روائع الأدب المسائي (١٨). كما أنه يشرف بقوة الفن الأدبي في تخليق الرؤى المنبئة، وفي ذلك يقول، وهو بصدد تحليل قصة "غراديفا لجنس" Gerdive de Jensen والروائيين Hensen خلفاء كرام على كل حال، ومن الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها، لأنهم يرفون، فيما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتا المدرسية على أن تحلم بها بعد، وهم، في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأسائنتنا، نحن معشر العامة، لأنهم يهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم (١٩).

وقريباً من التحليل النفسي، نجد الاستقبال المعرفي للرواية يُفسد في إغناء الحقل الأثنولوجي، وذلك من جهة "اعتبار العمل الروائي بمثابة مادة وأداة للإيمان الثقافي" (٢٠)؛ أي باعتباره مجسماً افتراضياً يقوم بموازاة المجتمع الملموس ويجازوه في أي واحد، ومن ثمّ وجدنا بعض الدارسين (٢١) يؤكد على التحول "الأسطوري" لكثير من السرد المعاصرة، من جهة تكريس شرعيها على مستوى تأثير المروعة المعاصرة حالاً يتمّ اعتبارها أداة للفهم والتأويل، بحيث تستمد كاستشهادات واستدلالات ونماذج "حية" ربما أكثر حياة من نماذج الواقع. وذلك في سياق التمثيل والجسد والتفاسخ عن موهف أو رأي؛ البست "مدام بوفاري" امرأة حية تعيش بينما بل منّا لا ينكر قول "فلوبير": أنا مدام بوفاري، الذي قد يعني أنها أكثر من امرأة أليس في كل واحد منا



النص البورخيسي، والمتبقي من إحدى الموسوعات الصينية؛ ألم يلق فائلاً: "قد جعلني نص بورخيس هذا أضحك طويلاً، ولكن ليس دون ضيق مؤكّد، من الصعب التغلب عليه، ربما لأن في أثره ولدت رغبة أن هناك فوضى أسوأ من فوضى ما هو غير لائق ومقاربة ما لا يتناسب، وربما كانت الفوضى التي تجعل مقاطع صدد كبير من الأنساق المكنة تتلألأ في البعد الذي دون قانون أو هندسة، بعد الخليع ...؟" (٢٦)

هكذا نرى، يولد كتابٌ معرفيٌّ "جاد" من ضبكة سردية ساخرة، وهذا ما نكون، من جديد، أمام ازدواج الجبدي والمساخر؛ وبالتالي أمام التفكير الطبائقي الذي يطرح للمشور على "الحجر الفلسفي" وراء الأنداد والمتناقضات.

هكذا نلاحظ أن الموضوع الجبدي السردية عامة والروائي خاصة يتولّد عن وعي نقدي مركّب بالسيورة الفنية؛ الأمر الذي يعني أن بناء مشروطه ببنية النص، وما قبله، وما بعده، وبهذا يتكون نوع من التوازن بين الإنتاج والتلقي، توازن يفرض إلى جدلية دقيقة بين ثوابت النص ومتغيراته، بين انغلاقاته وانفتاحاته، بين بناء الكلية وتحققاته المتعددة.

ولعلّ مثل هذا المنظور، هو ما قد يجنبنا إخراجات القراءات النسبوية التي تتجاهل كلفة البناء السعتي للنص، مهلة استراتيجياته الفنية وكلياته الخيالية؛ كما قد يجنبنا مآزق القراء الوثنوية التي تجعل من النص دائرة محكمة لا فجوات بها، راضية بذلك قدرته على التجسد والنماء وإحداث تجميدات جمالية متفاوتة القيمة والفرص.

وعليه، فإن الموضوع الجمالي الروائي تحدياً مشروط بقيم تستمد كينونتها من التفاعل بين عالمي الفن والجمع. خصوصاً وأن الرواية، كما أسلفنا، جسّ أدبي يراوح بين التجزؤ في التاريخ وحيارة استقلالية نصية مثبّحة عن قوانين اللغة والخيال السردية، بل إن محدثات الجنس الروائي نفسه تغيرت بحسب المهورات الاجتماعية والأنظمة الثقافية والقيم الأخلاقية والإيديولوجية. ولا شك أن هذا الانفتاح عنصر رئيس في تحديد وجهة ومدى الموضوع الجمالي الروائي، وبين فلسفته الفنية وروائه

خبيطة ماء. إنها العوالم التي أوجدت حارة جديدة للتفكير تطوي اللافكر فيه، والمستحيل التفكير فيه.

وكم سيكون شائقاً أن نقرأ "الكلمات والأشياء" كما لو أنها رجّ للصدى السردية البورخيسية، بل كم سيتهلّل أفق قراءتنا لو تلقينا هذا الكتاب كمسرد بترتيب آخر، كمعجب كحائي يتوشّع لغة الانساق والمفاهيم دون أن يشارك "غنائية" اللغة، وإيقاع الأسلوب، ودفق الصور.

ألم يقل "فوكو" نفسه: "لهذا الكتاب مكان ولادة في نص بورخيسيس. في الضعكة التي تهز لدى قرائه كل عادات الفكر كحرنا: الفكر الذي له عسمرنا وجغرافيتنا، مزعجة كل المسطوح للمنظمة والخطوط التي تعقل لنا التدفق الغزير للكائنات، وتجعل ممارستنا القديمة للذات، وللآخر، ترتطم وتعلق لدة طويلة؟" (٢٤)

ألم يلق بقلق فكري على ذلك التصنيف الفرأسي للحيوانات (٢٥) المضمن في

شيء من "دون كيشوت" من مثلاً لا يعرف "راسكو لينكوف" بطل "الجريمة والعقاب"؟ من مثلاً لا يتسرف على "الإخوة كارامازوف"؟

وبالنسبة للقارئ العربي، ألا يجد في "السي السيد" بطل ثلاثية محفوظ رجلاً شرفياً يدب على الأرض؟ ألا يجد في بطل "الأشجار واغتيل مرزوق" لعبد الرحمن منيف، نموذج الخلف العربي الذي خاب ميماء في الحب والمياسة والمهرفة؟

ضمن هذا السياق إذن، يمكن توليد معرفة أسطورية جديدة تشبّك مع التخيّل الاجتماعي، بحيث تُعيد الدارس في إدراك "السيد" الفنية لدى الكثير من الشعوب، وحينها تفتح الرواية بالذات مجالاً أخصباً من البحث في ما تجهله الشعوب عن نفسها على مستوى الوعي، لكنها تمزّج منه في مرويّاتها وسرودها الامتصاصية المتحققة في أكثر من نمط، وفي أكثر من شكل؛ الأمر الذي يعني قدرة الحكم على تشخيص الملوك اللاواري المعجسمات؛ الملوك الموروث، اللخفي ضمن طبقات ضائرة لها أثرها في الجسد والذاكرة والوجدان (٢٢).

ومن المدهش أن تصرّف أن السلوك النفسي للشعوب يتسم بالتمشيد الشديد، وبالفخوض العميق، بل وبالمفارقة العجيبة. وهذا ما أدركه الفيلسوف "نيتشه" بهيبيرته الناهضة: "نيتشه" الذي، كما نعلم، كان له عميق التأثير على فرويد ويونج، رغم صمتها على ذلك؛ "نيتشه" الذي كتب الكثير من الشذرات المُنشئة لغارة الذات الجماعية لدى كثير من الشعوب، تذكر منها شذرة ناعق الصلّة بما كتأ بسدد مطارحته، يقول: "كل شعب رباؤه الخاص وهو يستسيه فضائله. أما أفضل ما لديه فيجعله، (بل) يمتنع أن يرميه" (٢٣).

يتخلف إلى ما سبق، كيونَ التفكي المعرفي للرواية والمُرد قد يسفر عن توليد مشروع فكري جديد ومختلف. ومثال ذلك: كتاب "الكلمات والأشياء" لـ"ميشال فوكو"، الذي تخلّق من عوالم "بورخيس" الحكائيّة، التي رجّت نظام الأشياء وكسرت قوالب التفكير وزعزعت اقتصاد الواقع والتخيّل، بحيث أبانت ذلك الخيط الزهيف الفاصل بينهما كما لو هو



**الموضوع الجمالي الروائي تحدياً مشروط بقيم تستمد كينونتها من التفاعل بين عالمي الفن والجمع.**

القسمي: الشيء الذي يُفَهِد كَوْن التَظْهِر الأدبي مكوّنًا مركزيًا في تفهيم الموضوع الجمالي، فالرواية لا تحبها إلا بفضل قوتها المجددة والانتهائية الموقوفة إلى بنيتها "المحفوظة"، لكن في تعامل دائم وخلاق مع الجماعات القارئة، والمؤسسات

الأدبية، والتظاهرات الثقافية والإيديولوجية، والأذواق العامة الأيلة إلى تبدل لا انقطاع فيه. هكذا تحبها الرواية في عالم لا راحة فيه، عالم يمور بتحدّد القوى وتضارب القيم، وتشدّد الممكن والمستحيل. وهذا

الحال، تكون أمام كثرة وأثرة من مرجحات النظر والاستقبال والتقييم؛ أي أمام أنماط وميول من الحساسية التوقيفية التي تستصعب المعرفة، والأخلاق، والإيديولوجيا، والمعاطفة أيضاً.

♦ ناقد من المغرب

الهوامش:

١ - ذلك ما أوضحه "بنيامين ويلهايم وأوستن وارن" في كتابهما: نظرية الأدب، ترجمة محمد الدين منيحي، مراجعة د. حسان الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٢.

٢ - كون البند "استدعمل لوفت ما هو ليد، في مآلوا الهد، من أجل الاستدعمل، ويستعمله "مايفر" لوفت الأدباء أو الكائنات من حيث إنها تعهم في سياق استعمالي، أي من حيث إنها لا تحذف لا بوصفها موضوعاً للإدراك والتأمل والتدبر، بل بوصفها وسيلة لتفصيل أغراض لحظية ماهرة مرتبطة بالمشي اليومي، أما كون الحضور هير من الشيء حاضراً عندما تتعامل معه كموضوع قائم أمامنا، معطى لتفكيرنا الحسية أو العقلية، أي كموضوع توجه نحوه اهتمامنا وتعمل على تحديد خصائصه.

يراجع بهذا الصدد لمن الحاضرة إلى القاموس الباندا الألماني *Klaus Held* سنة ١٩٩٠ في عدة نصوص، وكثر في إلمار مؤلفه *Klaus Held* تحت عنوان: "مارتن هاينريش، الفن السيمائي الثقافي" من دار النشر *Wilhelm* بميونخ سنة ١٩٩٢. وقد تمت ترجمته من الألمانية في جيل، إسماعيل *Fink* المسوق، بمطابق "العالم والأشياء، فراه لفظة مارتن هاينريش"، مجلة فكر ونقد، العدد الأول، السنة الأولى، شتنبر ١٩٩٧، ص ١٢-١٥.

٣ - المرجع نفسه، ص ١٢.

٤ - محمد الحمداوي، النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

٥ - وكثير إلى أننا قد أضلنا كثيراً من حيث البكتوك فيه لعمداً ضمن معالجتنا لهذا النص المهم، بصحبت معكنا لتفصيل بعض المداخل النظرية التي وجدناها ماثلة لمسار المنوع.

ولعلّ التذكير إلى أن هذا الكتاب يقدّم أطروحة نقدية شرقية، تُفيد من الانتقادات النظرية لكثير من النماذج (نقد التهجري، اللاتسوسي، جمالية النص، السيميولوجيا، الفلسفة الإيمانية)، وذلك في سياق تفهيم نقد تاريخي بحت جديد.

٥ - المرجع نفسه، ص ٨-٨٧.

٧ - الناقد المنهجي، حسب د. محمد الحمداوي، هو ذلك الناس الذي يعب ثقله الراسية لتصوراته وأدواته المنهجية معتقداً أنها متوصله، وجمداً إلى حقيقة العمل الأدبي، انظر: المرجع نفسه، ص ٨٩.

٨ - محمد المصري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وتقديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢.

٩ - أولئك الذين همزة ذات الاتجاه النفسي، من جهة التلازمات والرواد، والذين التكبر والمغامر الكبرى، والمنتزاع البدئية، والشاكل الأذواق، وإمكانات التوسع والملازمة والاستثمار، يمكن الرجوع إلى مرجع جامع وتزكيمي، هو روبرت س. هولاب، نظرية النص، مقدمة نقدية، ترجمة: خالد الشرواني والصالح الكتيبة، منشورات علامات، مطبعة الشفي بريس، المدينة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

١٠ - وللاشارة فإن هذا المرجع المهم يُنبئ إلى الفروقات المنهجية المروجة بين "نظرية النص" و"نقد تجارب القارئ".

١١ - *H.G. Gadamer Verité et méthode*, Bd. Du Seuil, Paris, 1976.

١٢ - وقد صمدت الفلسفة الألمانية الأولى سنة ١٩٦٠، عرف الكتاب بعد ذلك عدة طبعات وترجمات.

١٣ - انظر وصف الموهوم ومفاهيمها كتاب: ميشال فوكو، *غزوات المعرفة*، ص ١٢٠.

١٤ - من خلال هذه الإحالة المرجعية للتدريج إلى إمكان انتاج نظرية النص على المنهج العلمي، يجري إبطال فوكو وهذه الإشارة مجرد فرضية التفكير ضمن محددات يردون ظاهراً متحاررين من جهة تدريك العفريات على الاقتصاد المادي والخطاب، واعتقاد نظرية النص بالانتقاج النصي.

١٥ - يراجع بهذا الصدد، جاسم اللوسي، *الوقوف في دائرة المسحور*، ألف ليله وكيفية في نظرية الأدب الإنجليزي، مركز الإتمام القوي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

نقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة



وللاشارة، فمن أشهر الروايات العربية التي تلتق إبداعياً "ألف ليلة وليلة"، تذكر: "القصور المسحورة" لطف حسين وتوفيق الحكيم، كإحدى تلك ليلة لتجريب محفوظ، "ألف ليلة وليلة" لباني الأراب، وبخصوص الرواية الغربية، يُذكر، على الخصوص، إلى انتاير الكبير الذي مارسه ثنائي على الروايتين الأمريكيتين: أدغار آلان بو *Edgar Allan Poe*، و"جون بارث"، *John Barth*.

١٢ - ما زال الاستقبال الأدبي، كإتية ونبذة، يتخطى المزيد من البحث لتفصيل آثاره الغفيرة على الأدب العالمي، والعرب والأدب بوجه خاص. ومن أشهر الروايات العربية التي استلهمت العمل الخالد، *ألف ليلة وليلة* (مؤلف ومترجم)، تذكر: "ألف الحزين" لإبراهيم أصالان.

١٤ - انظر: ميلان كونديرا، *الوصايا* المترجمة، ترجمة من عاقل، الأولى للنشر والتوزيع والنشأة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص ٢٥٨.

١٥ - من أهم الدراسات النقدية التي بحثت في التداخل الفني بين الرواية واليسب كتاب: "الرواية والرواية" للناقد الهولندي "جيري ماير". انظر: *حرس* حُصن الكتاب من قبل "س. ملغر"، مجلة *أفاق* عروبة، العدد ١، السنة السادسة، تشرين الثاني، ١٩٨٥، ص ١٤٨-١٥١.

١٦ - يمكن الإشارة أيضاً، ولو ضمن سياق مغاير، إلى الاستقبال البوسفي الذي أنتج "شعراوس" بمسند كمال كمال "راشيت" ليشة، وذلك عندما ألف عملا موسيقيا يحمل ذات العنوان، الأمر الذي يفيد إمكان التلقي الجمالي لتصور من كتب أصلا بالبعد، ومن هذا جواز التعامل مع كتاب "عُذْكَ" كمال "راشيت" كموصل جمالي في طبيعة موسيقية. هذا كمال "شعراوس"، أي في طبيعة سردية كما قيل إلى ذلك، إلا يتضمن هذا الكتاب جاذبية لا يتفحص سطر بل لا يترى من كية مفقودة وروعة فائقة إلا يمتدح في الحاضر والتاريخ إلى أقصى الحدود، "عُذْكَ" عصفية نوع بالبحر الصدي، الشارح لكونية الإيمانية، كيونية الإنسان الأعلى... إلخ.

١٧ - انظر: محمد سليم، *ذكر الأدب في الشعر والنثر والسر، مطبعة مطبعتي مكنا، ١٩٩٩، ص ٨-٩*.

ويصمد القوة الملاحية للمساند المنطق من قراء الحكاية، انظر: جلشير شرايفورد، *لغة السراج والسيان*، دراسات في ألف ليلة وقصبة الأيات السيمائية، ترجمة محمد سليم، سدي للطباعة والنشر والتوزيع، مكنا، ١٩٩٦، ص ٤-٦١.

١٨ - جان بولمان نويل، *التحليل النفسي والأدب*، ترجمة حسن الوذن، المجلس الأعلى للثقافة، المشور القومي لترجمة، ١٩٩٧، ص ١٢.

١٩ - سيمون فريدي، *الرواية والأدب في القرن*، ترجمة جورج طرايكي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، أبريل، ١٩٨٦، ص ٧.

٢٠ - أسلم: *ذكر الأدب*، مرجع سابق، ص ٩٢.

٢١ - *J. L. C. A. Khebraoui: Le récit postmoderne (du L'écriture n° 77, 1990)*.

٢٢ - لأجل التوسع في التفصيل الروائي لفظة السرد، يراجع: محمد الكافي، *صيد الله العروبة*، في التاريخ إلى العهد، نشر الفلك الماد البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢.

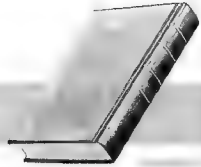
وغيره، بالتكر أن التفصيل المذكور هو على أساس "صيد الله العروبة" في سياق حوار أجراه معه محمد الكافي بشارية محمد بزاوة.

٢٣ - فريديريش ليشة، ما وراء الغهر والنشر، ترجمة جوزيل فايز جبار، مركز الإتمام، بيروت، ١٩٩٩، ص ١٩٠، ٢٣٥، شرة ٢٤٩.

٢٤ - ميشال فوكو، *الكلمات والأشياء*، ترجمة مطاع صفدي، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٠.

٢٥ - بالتسوية لتصنيفات الموسوعة الصينية للحوارات، المستشهد به في النص اليوناني، نجد أن الحواريات تنقسم إلى (١) يعكس الإمبراطور، في مستمعة، (ج) داجة، (د) خيل في رضيعه، (هـ) جلبيات البصر، (و) خرافية، (ز) كلاب طليقة، (ح) ما يتخلل ذات النصين (ط) التي تعج كالجاني، (ي) حواريات لا تحمي (ك) عرسية يرفقة بديقة من وير السمل (ل) إلى آخره، (م) كسرت الجرة العوا، (ن) التي تبدو من بيد كاذب، انظر المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٢٦ - المرجع نفسه، ص ٢٢.



النقد والتاريخ الأدبي بمصنفات وتحقيقات تقليدية عن المصنف الذي خدمه العمل الأدبي، أو المذهب الفلسفي أو الديني أو الاجتماعي أو الأخلاقي، ولم تظهر القصيدة نفسها في هذا النقد التقليدي سوى بمقعد الهميم الغريب. وقد أخذ النقاد الجدد على النقد التقليدي شفه بدراسة شخصية الأديب

والموامل المؤثرة فيه من زمان ومكان. وعن استقبال النقد الجديد عريباً، يرى المؤلف بأن النقاد العرب قد استقبلوا هذه الآراء في منتصف القرن العشرين، وازداد اتصالهم بها مع ظهور الشعر الحديث نحو عام ١٩٤٦ وما صحبه من سجال نقدي بين مؤيدي هذا التيار ومعارضيه من المتعلقين بالشعر التقليدي المحافظ. فكان أول من حمل نقده الأدبي هذا التأثير إحصان عباس في الكتاب الذي نشره عن عبد الوهاب البيهاتي إلى جانب كتابه النظري «فن الشعر» الذي صدر سنة ١٩٥٤.

ويأتي الدكتور إبراهيم خليل بعد ذلك إلى الحديث عن عدد من النقاد العرب المحدثين الذين تأثروا بالنقد الجديد، «إضافة إلى إحصان عباس، هناك: جبراً إبراهيم جبراً، ويوسف الخصال، وخلدون الشمعة، والياس خوري، ورشاد رشدي، ومز الدين إسماعيل، وشكري عباد، ولويس عوض، وغالي شكري».

وفي الفصل الذي تحدث فيه المؤلف من وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، يجده يخلص إلى أن المفالة في تطبيق مصطلح الوحدة العضوية على القصيدة العربية قد جاء نتيجة أمرين اثنين، هما: الأول على ما قاله بعض المستشرقين من أن القصيدة العربية أقرب إلى التفكيك وترامم الموضوعات المتباعدة واعتماد وحدة البيت منها إلى الوحدة والتماسك النصي، والأمر الثاني هو الخلط الذي وقع فيه غير واحد من النقاد في ما يتصل بالتهاس الوحدة العضوية بوحدة الموضوع، والوحدة الداخلية بالوحدة الخارجية، والوحدة في الأعمال المسرحية والقصصية بوحدة القصيدة.

جملة القول: إن كتاب فصول في نقد النقد للدكتور إبراهيم خليل غني بالأفكار التي تستحق المناقشة، كما تستحق المواجهة والاختلاف.

ضمن منشورات وزارة الثقافة لسلسلة كتاب الشهر، صدر مؤخراً الكتاب رقم (١٠٩) تحت عنوان «فصول في نقد النقد» مؤلفه الدكتور إبراهيم خليل.

يتبع الكتاب في (٢١٦) صفحة، ويضم مقدمة وستة فصول هي: تأثير النقد الجديد في النقد العربي في بلاد الشام ومصر، ثم إحصان عباس ونقد الأدب في الأردن ولسمطين، ثم من البيهاتي إلى الثقافي: قراءة في مشروع الغداسي النقدي، ثم اتجاهات الحركة النقدية حول أعمال غالب هلسا الروائية، ثم وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، ثم تتبع ابن بسام لمعاني الشعر في الأخيرة.

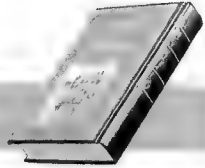
وإذا كان الدكتور إبراهيم خليل يطرح في مقدمة كتابه تساؤلاً حول ما إذا كان النقد الأدبي العربي الحديث قد بلغ من الرشد أم أنه ما زال يعمر في مدارج الطفولة والنشوء، فإنه لا يلبث أن يتتبع تأثير النقد الجديد في الخطاب النقدي الحديث.

ومن الواضح أن المؤلف يمهز بين النقد الجديد والخطاب النقدي الحديث، فالنقد الجديد سابق على

النقد الحديث ومؤثر فيه. لذلك يشربنا المؤلف أن النقاد الجدد قد أثاروا فضائلاً صعدة في مقدمتها قضية وظيفة الشعر التي تتحصر - من وجهة نظرهم - في كونه شعراً لا شيئاً آخر، فقد توهم كثيرون أن للشعر وظيفة أخرى كالتمثيل عن العصر ومما يهز، أو أن القصيدة أداة سياسية أو دينية أو أخلاقية أو تربوية، وهذا في رأي النقد الجديد ظن غير دقيق وضرب باطل من التفكير، وهو المسبب الوحيد لامتلاء كتب

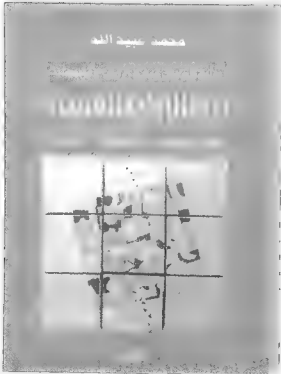
اعداد:  
د. احمد التميمي \*





العرب قديماً بأشكال شفهية وكتابية متعددة، فيها: الخطبة والرسالة والوصية وسجع الكهان والتوقيعات وغيرها. بينما يضع تحت مظلة السرد كل ما يرتبط بالظاهرة القصصية، وهو يشمل أنواعاً كثيرة منها: أساطير الأولين والخرافة، والمقامة.

ويرى المؤلف أن العصر الحديث قد جدد ظهور الكتابة السردية، وانطلقت في التجربة الأدبية العربية أنواع سردية جديدة كالرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة. ويعيد المؤلف ظهور هذه الأنواع إلى مرجعين كبيرين، الأول: مرجعية تراثية تتمثل في التراث السردى العربي إذ ليس من المقول الانطلاق في العصر الحديث من نقطة الصفر، أي بإهمال ذلك الموروث وتقاسم دور، والمرجعية الثانية هي مرجعية غربية تتأسس على التأثر بالسرمد الغربي، من خلال الاطلاع المباشر أو الترجمات.



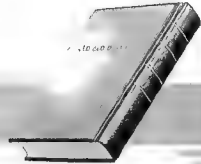
من دار أزمنة النشر والتوزيع في صمان، ويضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين: بنية الرواية القصيرة» للمؤلف الدكتور محمد عبيد الله.

يقع الكتاب في أربعمائة صفحة، ويضم مقدمة، وثلاثة فصول، فقد جاء الفصل الأول بعنوان: «نظرية الرواية القصيرة: المفهوم والخصائص وحدود النوع»، وهو فصل نظري أراد المؤلف من خلاله أن يبيّث في نظرية الرواية القصيرة أو (النوفيل) كتوع أدبي محبر، لذلك نجدته يناقش عناوين على شاكلة: لماذا النوع والتجنس، ثم الأجناس والأنواع عند العرب، ثم تسميات الأنواع السردية: قضايا ومكلات... كما نجد هذا الفصل يناقش نماذج عربية وغربية متباينة.

وبالانتقال إلى الفصل الثاني، فقد اختار المؤلف نماذج لتسعة كتاب من فلسطين والأردن، ودرسها بوصفها صينات تطبيعية، يمكن الوصول من خلالها إلى الأساليب المتباينة في بناء (النوفيل)، وهذه النماذج المختارة هي: موديع والقدسية ميلاده وآخرون؛ وزيوج ويو وفلاحون؛ لغائب هلسا، وآدم سمعد، لقمان كفتاني، وشرق القمر... ضرب الشمس؛ لجسمال أبو حمدان، والشيخ لافي والمملكة لتوفيق فنهاض ووليلة عسل؛ المؤمن الرزاق، وأسرار مساهمة الرمل؛ لإلهاس فركوح، ومصحف الفوضى؛ ليوسف ضمرة، وشمساً متسماً؛ لزياد بركات والدواج؛ لفلح العدوان.

أما القسم الثالث فقد أورد فيه المؤلف مستقارات من النصوص التي درسها، وعدد هذه المختارات خمسة نصوص تنتمي إلى جنس الرواية القصيرة أو (النوفيل) أرادها المؤلف أن تسهم في اكتمال الصورة، وأن تمكن القارئ بواسطتها من معاينة نماذج من هذا النوع. وبالانتقال إلى الحديث من الأجناس الأدبية نجد المؤلف يذهب إلى أن الأنواع الأدبية ليست جامدة أو نهائية بحيث لا يمكن الإضافة إليها أو لا يمكن تمثيل حيويتها وشروطها، بل يمكننا أن نمد التاريخ الداخلي للأدب ذاته متمشياً في تاريخ النوع وحركة الجنس الأدبي، ولا شك أن كل نص جديد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداماً جديداً مغايراً للمألوف، وكان إمكانات النوع أشبه بالأبجدية ومكونات اللغة التي تبدو ظاهرياً نظاماً محكماً منتهياً، ولكن المبدع حين يستعملها يبت فيها الحياة ويجدد إمكاناتها كما لو كانت لفته الخاصة وهويته الفردية، وليست لغة مشتركة بينه وبين غيره من الكتّاب والقراء.

ونجد المؤلف يميز بين ثلاث صيغ كبرى للأجناس الأدبية عند العرب القدماء، وهذه الصيغ هي: الشعر والنثر والسرد، أما ما يميّنه المؤلف بالنثر فهو النثر غير القصصى الذي شاعت أنواعه عند



المدينة صبا.

والذي يقرأ «امراة من ماء» سرعان ما يلحظ أن هذه الرواية قد جاءت بضمير المتكلم، فالبطل فيها يسرد أحداثاً عاشها ورآها، ويتحدث عن شخوص اقترب منهم واقتربوا منه.

وقد استخدم محمد عز الدين التازي مؤلف هذه الرواية لغة فصيحة في سرد أحداث روايته، ويلاحظ القارئ أن لغة المؤلف سهلة وسلسة، وبعيدة عن المفردات الصعبة والتركيب المعقد.

كما نجد المؤلف يجعل من لغة الحوار بين شخوص الرواية لغة فصيحة أيضاً، ولعله قد ابتعد عن العامية المغربية في الحوار، واختار اللغة الفصيحة لأنه يريد لروايته أن تصل إلى أكبر عدد ممكن من الملتفين العرب.

وسمعتها تقول: أنا خاتمة من رياح طنجة.

قلت لها: رياح السياسة؟

قالت: تلك رياح أخرى، ولكن أنا خاتمة في هذه الليلة ولا يمكن أن أنام والبيت كله يرتج ويترج وكأنه سوف يسقط.

قلت لها: لن يسقط البيت، اطمئني، ففي كل عام تأتي هذه الرياح، وقد ألفنا أن تكون مرعبة حتى وإن لم تسقط بيتاً من البيوت ص ١٢.

وبالانتقال إلى الحديث عن مكان الرواية وزمانها، فقد ظلت مدينة طنجة هي المكان الأكثر حضوراً في الرواية، وعلى وجه التعديد ظل الفندق يتردد كمكان رئيسي إلى نهاية الرواية، لذلك نجد الراوي يقول في الصفحات الأخيرة من الرواية:

«صعدت إلى الفندق ثلماً بعد أن احتسيت عدة كؤوس في حانة النجوم.. وجدت موظف الاستقبال يتفحصني بنظره وهو يتردد في أن يقدم لي المفتاح، أعطاني طرفاً وقال لي:

— أنت هو زين العابدين؟

— رددت عليه وأنا أنظر إلى الطرف: أنا هو.

صعدت إلى الغرفة وضعت الثياب. قرأت:

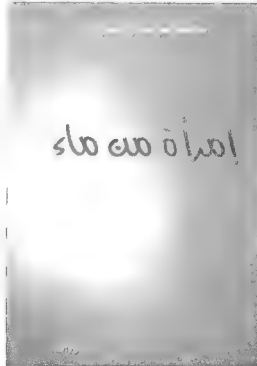
أنا حزين على ما ضاع.. أطلب الطلاق. تلتقي صباح يوم الاثنين في المحكمة الشرعية... ص ١٢٨.

أما عن الزمن فقد جاءت الرواية أقرب ما تكون إلى بناء الأحداث على نحو تصاعدي تراتبي، ومع ذلك فقد يسر القارئ في الرواية على بعض الاستباقيات والاسترجاعات التي من شأنها أن تضيء الأحداث.

بدعم من وزارة الثقافة المغربية، وضمن منشورات مطبعة سلهكي أخوان، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان «امراة من ماء» للمؤلف محمد عز الدين التازي.

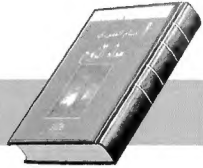
تقع الرواية في (١٤٠) صفحة، وتبدأ على هذا النحو: «أطل ضوء الصباح من النافذة، نهضت من الفراش وأنا أشعر بالثعب. كان عليّ أن أخرج من (فندق بيسيرا) بعد ليلة تارقت في أولها، وحالاً أخذتني نومة قصيرة علا ضجيج في باحة الفندق، فجفاني النوم من جديد».

بعد ذلك نجد أن يعطى الرواية الذي يستأجر غرفة بإحدى فنادق طنجة، إنما هو من أبناء طنجة أصلاً، لذلك نجد موظف الفندق قد استغرب وهو يتطلع إلى بطاقتي عندما دخلت الفندق في أول يوم وفدت فيه أن يكون ضواقي في طنجة وأطلب غرفة، ومن غير شك، سيكون قد استبد به الفضول لمعرفة لماذا أطلب غرفة في الفندق وأنا أقدم في





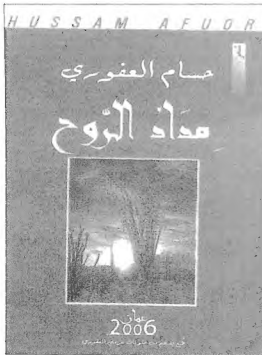
## «مداد الروح/حسام العفوري»



على لوح  
من الخشب  
لتنجز من عذاباته  
وترفع موجة العشب من ١٥  
فمن الواضح أن مثل هذه القصيدة يسهل تحويلها إلى  
قصيدة عمودية، فالنقير في الشكل هنا لم يتجسم في  
الجوهر.  
ومن الجدير بالذكر أن الشاعر حسام العفوري يحمل درجة  
المجستير في اللغة العربية، ويعمل حالياً على استكمال  
متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية أيضاً،  
وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ورابطة الأدب الإسلامي  
العالمية، وقد شارك في عدد من المؤتمرات الأدبية والفنية  
والشعرية المحلية، وكتب عدداً من الأعمال الأدبية الشعرية  
والنثرية.

ضمن منشورات عام ٢٠٠٦ صدر ديوان شعر جديد في عمان  
بمنوان «مداد الروح» من تأليف حسام العفوري. يقع الديوان في  
(١١٢) صفحة، ويضم ثمانية وست وعشرين قصيدة ومن عناوين  
هذه القصائد: مداد روحك، الناي والرعي، موج الصباح، القصيدة  
الوردية، عرس الياسمين، هبة الأربعين وغيرها.  
تراوحت قصائد الديوان بين القصيدة العمودية بشكلها وبناؤها  
الكلاسيكي المعروف، وبين قصيدة التفعيلة بوصفها علامة من  
علامات التجديد في الشعر العربي الحديث.  
ويلاحظ قارئ الديوان أن لغة الشاعر سواء في قصائده  
العمودية أو قصائد التفعيلة قد حافظت على الطابع التقليدي  
سواء في مفرداتها وتركيبها أو صورها وأساليبها الفنية..  
يقول الشاعر في أولى قصائده:  
أبأج جداراً بأن الليل مرتحل وأنصت لما قاله المصلصال  
والأصل

إن الحضارة من عُرب ومن عجم مرّت هنا واستقت من مائها  
الدون  
ولعل مثل هذه القصيدة بشكلها الفني وإيقاعها الموسيقي تذكرنا  
أول ما تذكرنا بإيقاع القصيدة العربية التقليدية ذات الأصل  
الجاهلي، فالشاعر هنا مهتم بقافية واحدة، ومهتم بنقطة وسطية  
أكثر من اهتمامه بالصورة الشعرية ذات الفضاءات القابلة لأكثر  
من تأويل وقراءة.  
وفي ثاني قصائد الديوان يحافظ الشاعر على الشكل ذاته،  
والإيقاع نفسه مع تغيير في القافية.. يقول:  
ما بال مينك يا ديوان في ريمر والأذن في صمم والقلب في  
كمد  
وأبليت قد بات بالجرذان محتفياً هززعوا الركن في فرض  
وفي مَرَّ  
ما كان ينبت للمروض من زغب هل نام عنه رجال الشعر من  
أمد  
والشاعر هنا يشكو من ضعف الشعر، ويشكو ابتعاد الشعراء عن  
المروض، وهي شكوى قد تجد صدها حتى حين تأتي من خلال  
قصيدة، لكن الشاعر هنا لا يطرح بديلاً، وإنما يجد نفسه منساقاً  
إلى الخلف دون الالتفات إلى أن إيقاع الحياة في تغير مستمر،  
وبالتالي فإن إيقاع الآداب والفنون لا بد أن يتغير - أيضاً - متأثراً  
بإيقاع الحياة الجديد.  
لقد ظلّ إيقاع القصائد في «مداد الروح» متشابهاً حتى عندما  
انتقل الشاعر إلى كتابة قصيدة التفعيلة بشكلها الحديث:  
تجيه إلى شواطئنا



\* نالده وقاص من الأردن

# الأخيرة



## وداع الثقافة والسياسة

غازي الزبيبة \*

تشكل

اللغة المتداولة بين الثقافي والسياسي، عائقاً في الوصول إلى نقطة التقاء تجمع بين القنومين متفاريقين في الفهم والرؤية والهدف. هذا في عالمنا الذي يطلق عليه، العالم النامي، فيما هو عالم تنازح ملاقاته كلها، نحو الانهيار وليس نحو النمو، بسبب تقاعس الاضطرار بين القنومي الثقافة والسياسة، وتركز كل منهما في عزلته التي أصبحت لا نهائية، في عالم، تحقق فيه البدايات انطلاقاً سريعاً وتؤسس لوجود مختلف في سياقاته عن أي وجود بشري سابق تاريخياً عليه.

ففي العالم الصناعي (المتقدم)، يصبح الثقافي مجرداً من كينونته وهيبته الإنسانية، وتتفاهم تمريرته، ليصل به رأس المال الذي يتحكم بمسئلات الحياة هناك، إلى هوة تسقطه من حجابات الريح والخسارة، وتضعه في الإطار الاجتماعي والسياسي لكيانية (التقدم) كأيقونه، يمكن التمسك بها وقت الحاجة، وتدلّيتها لتمنع مظهر الكيان السياسي، سمة حضارية رفيعة، تحقق الانهيار لنا في عالمنا الذي يسحق تحت رؤوس مسننات (التقدم)، ويعرف ثانياً بأنه عالم: متخلف/ نامي / ثالث/ متطرف/ ضد قيم الحرية / قمعي / دكتاتوري، إلخ التسميات التي تطيح بنا، وتصنّفنا كمحكومين لنظرة العالم المتقدم، لا أكثر ولا أقل، وتمجّر الثقافة فيه عن أن تكون، مظهراً مخلصاً للإنسانية من ويلات (التقدم) وكوارثه المضاعفة.

إن العجز بين الثقافي والسياسي في عالمنا، خلّقت صفة السياسي المنبثقة من القوة والتمركز في صياغة المجتمع وكبائية الدولة، ومهدت له عدة عوامل أطرزت تسوقه، وجسوره بسطوة بالغة في الحياة، وتشكيله منطلقات لا حد لهيمنتها في الوعي الجمعي لمجتمعات، لم يطرأ على انتفاها إلى مجتمعات توصية منذ بداية تشكل الدول الحاصرة، أي تحول يذكر في بنية الوعي والنشوء والارتقاء.

وقد قبعت الدولة (المتخلفة) في تخلفها، ولم تذهب نحو ما يجدد سيرورتها، بل استسلمت بكل ما فيها من سمات الدولة، لما يفرضه السياسي، ويعتقد أنه ينجزه، وبدا الثقافي في انزاله، وخوفه وتكوصه عن إنتاج مشروع يزيح مجتمعه عن هوة السقوط في براثن التخلف، مسكوناً بوازع جنوى مشروعه أو اللاجنوى.

ومع تفاقم سرعة التحول في بنية التفكير الإنساني، وهيمنة بدائل جديدة على عصر السياسي والثقافي، مثل الرقمية والتكنولوجيا المتطورة، يصبح التحرر من سطوة السياسي في عالمنا (المتخلف)، ضريباً من المستحيل، ويصبح الإجماع على فشل الثقافي، أكيداً، بل يصل أحياناً حد الضرورة القصوى لمن يمارسون السياسة ويفضلونها على زوجاتهم وإبنائهم(1).

وفي فهم الهوة التي تعيشها كيانياتنا (المتخلفة) بين الثقافي والسياسي، يصعب تدوين فكرة واضحة عما يسكن الثقافة كمعنى يحدد من بنية هذه الكيانيات، ويعيد بناهما، بل إن استسلام مثقفنا المثال لكونه عاجزاً ومجزولاً (قسراً) هو من يضع العاملين في السياسة (قسراً) بمواجهة المثقفين، وحر هؤلاء عن الواقع التي تتطلب وجودهم، كمثقفين يسعون لصياغة عالم غير متخلف، أو مؤمن بقيم الحرية والرفاه والتقدم.

ولأن اللغة التي يتم تداولها بين المثقفين والسياسيين غير مفهومة حتى لهم أنفسهم بحكم ما تتسم به من تعقيد في المصطلح، وبما تحمله من مراوغة وتوهم ومماراة، فإن الاهتمام العام من قبل المجتمعات (المتخلفة) بهذين القنومين بات مختلاً، ولا تضبطه أي مؤشرات أو قيم اجتماعية متماسكة، بعد أن تخلخل الوعي فيهما، ودخلت على الخط اقاميم جديدة، تخلق معانها وروايتها، وتتحكم بمسار المجتمعات، وتعيد تشكيل أفعال الأفراد فيها، بما يحقق لها قوة الانبعاث كمعادل جديد، يفرض هيمنته، ويدير السؤال حول قيمة الثقافي والسياسي في تشكيل عوالمنا، وتحريك نقطة الصفر نحو نقطة البداية، لتشكل مجتمعات سوية ومعافاة وقادرة على أن تكون حاملة للحضارات التقدم الحقيقي في هذا العالم.

وفي لحظة نعيش كل حولياتها، دون أن نكون مشاركين في هذه التحولات، سيصبح من المحتم علينا أن ننشغل بأسئلة لا تفضي، إلى خلق لغة أو حوار مشتركين، بين السياسي والثقافي، بل إلى محاولة التخلص من تيه يضرب بجنونه في وعينا، ويخلق قبيمه ومجتمعاته وكينونته التي سبغنا سن الضجيج في وقت قريب نندم فيها على أننا تخلفنا من صياغة وهي يصطب وجودنا ومعاننا في هذا العالم.

\* كاتب وهاجر عربي

ghazi65\_1@hotmail.com





polish  
120006